



الأدب القصصى والمسرعى فى مصر

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

الدكتور أحمد هيكى

الأدب القصصى والمسرحى فى مصر

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

تأليف

الدكتور أحمد هيكى

أستاذ الأدب بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الثالثة

١٩٧٩



دار المعارف

الإهداء

إلى الحبيبين اللذين كنت أتمنى ويتمنيان أن يريا هذا
الكتاب ، ولكنهما قُيِّل أن يَرَى النورَ كانا قد وُسِّدا
التراب . .

إلى روح والدي ، وإلى روح شقيقتي . . في جوار الله ! !

أحمد هيكِل

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٩ - ١١
تمهيد	١٣ - ٢٧
الفصل الأول - القصة القصيرة	٢٩ - ١٠٨
سمات عامة	٣١ - ٤٠
١ - نمو هذا الفن	٣١ - ٣٣
٢ - خصائص هذا الفن	٣٣ - ٣٨
٣ - هذا الفن وروح الفترة	٣٨ - ٤٠
أبرز الأعمال وخصائصها	٤١ - ١٠٨
١ - « إحصان هانم » لعيسى عبيد	٤١ - ٤٨
٢ - « درس مؤلم » لشحاتة غبيد	٤٨ - ٥٥
٣ - من « الشيخ جمعة » إلى « فرعون الصغير » لمحمود تيمور	٥٥ - ٦٣
٤ - « مسخرية الناس » و « يحكى أن » لطاهر لاشين	٦٣ - ٧١
٥ - « صندوق الدنيا » و « خيوط العنكبوت » و « فى الطريق » للمازنى	٧١ - ٨١
٦ - « عهد الشيطان » لتوفيق الحكيم	٨١ - ٩١
٧ - « همس الجنون » لتجيب محفوظ	٩٢ - ١٠٨

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني - الرواية	١٠٩ - ٢٧٠
ملامح مشتركة	١١١ - ١١٣
١ - نضج الرواية الفنية	١١١ - ١١٢
٢ - تنوع الرواية الفنية	١١٢ - ١١٣
خصائص كل نوع وما يمثله	١١٥ - ٢٧٠
١ - الرواية التحليلية	١١٥ - ١٤٩
(أ) « ثريا » لعيسى عبيد	١١٦ - ١٢٣
(ب) « رجب أفندي » لمحمود تيمور	١٢٣ - ١٢٩
(ج) « الأطلال » لمحمود تيمور	١٢٩ - ١٣٨
(د) « أديب » للدكتور طه حسين	١٣٩ - ١٤٩
٢ - رواية التجربة الشخصية	١٤٩ - ٢٠٠
(أ) « إبراهيم الكاتب » للمازني	١٥٠ - ١٦٣
(ب) « سارة » للعقاد	١٦٤ - ١٧٤
(ج) « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم	١٧٤ - ١٩١
(د) « نداء المجهول » لمحمود تيمور	١٩١ - ٢٠٠
٣ - رواية الطبقة الاجتماعية	٢٠١ - ٢٢٨
(أ) « حواء بلا آدم » لطاهر لاشين	٢٠٢ - ٢١٣
(ب) « دعاء الكروان » لطه حسين	٢١٣ - ٢٢٨

الموضوع	الصفحة
٤ - الرواية الذهنية	٢٢٨ - ٢٤٢
(أ) « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . . .	٢٢٩ - ٢٤٢
٥ - الرواية التاريخية القومية	٢٤٢ - ٢٧٠
(أ) « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبي حديد .	٢٤٣ - ٢٥٦
(ب) « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ . . .	٢٥٦ - ٢٧٠
الفصل الثالث - الترجمة الذاتية واليوميات . . .	٢٧١ - ٢٩٤
ظهور الفنان من طبيعة الفترة	٢٧٣ - ٢٧٤
١ - « الأيام » لطه حسين	٢٧٤ - ٢٨٢
٢ - « يوميات نائب في الأرياف » للحكيم .	٢٨٢ - ٢٩٤
الفصل الرابع - المسرحية	٢٩٥ - ٤١٠
تأصيل الأدب المسرحي	٢٩٧ - ٣٠١
١ - مسرحيات شوقي	٣٠١ - ٣٦٦
(أ) « مصرع كليوباترا »	٣٠٧ - ٣١٨
(ب) « قمبيز »	٣١٨ - ٣٢٧
(ج) « مجنون ليلى »	٣٢٧ - ٣٣٧
(د) « عنزة »	٣٣٧ - ٣٤٦
(هـ) « أميرة الأندلس »	٣٤٧ - ٣٥٨
(و) « الست هدى »	٣٥٨ - ٣٦٦

الموضوع	الصفحة
٢ - مسرحيات الحكيم	٣٦٦ - ٤١٠
(أ) « أهل الكهف »	٣٧١ - ٣٩٠
(ب) « شهرزاد »	٣٩٠ - ٤٠٦
(ج) مسرحيات متنوعة	٤٠٦ - ٤٠٨
٣ - كتابات حوارية	٤٠٩ - ٤١٠
المراجع	٤١١ - ٤١٨
أولاً - المراجع العربية	٤١١ - ٤١٧
الكتب ومجموعات القصص والروايات والمسرحيات	٤١١ - ٤١٦
الدوريات	٤١٧
ثانياً - المراجع الأوربية	٤١٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

إن الأدب القصصى والمسرحى - بالمفهوم الفنى - قد ولد فى مصر خلال تلك الفترة التى تمخضت عن ثورة ١٩٠٤ ؛ وذلك أيام أخرج الدكتور محمد حسين هيكل رواية « زينب » سنة ١٩١٢ ، وأخرج محمد تيمور قصة « فى القطار » سنة ١٩١٧ ، وألف إبراهيم رمزى مسرحية « أبطال المنصورة » سنة ١٩١٥ . ولكن هذا الأدب ظل وليداً لا يكاد يقوى على مواجهة النور خلال تلك الفترة التى شهدت الميلاد .

فلم يكن كتابه العارفون يبلغون عدد أصابع اليد الواحدة ، ولم تكن الآثار التى تمثلته تتعدى هذا العدد اليسير . بل إن بعض الكتاب كان يستحى أن يُعرف بأنه من كتاب هذا الفن ؛ حتى لقد استحى الدكتور محمد حسين هيكل حين أخرج زينب فى طبعها الأولى أن يذكر اسمه عليها ، كما استحى أن يسميها قصة أو رواية ، وقال بدلاً من ذلك - مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى .

ولكن هذا الأدب قد بدأ يستقر ويتأصل فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، حيث أسهمت تلك الثورة وما خلفته من آثار اجتماعية ونفسية وفكرية فى توجيه الحياة المصرية وجهة جديدة ، كان من نتائجها الالتفات إلى الأدب القصصى والمسرحى ، والإقبال عليه والتفنن فيه ؛ حتى اعتبرت هذه الفترة فترة ظهور

هذا الأدب حقيقة ؛ ففيها نما ونضج وأخذ مكانه بحق في الأدب المصري .
وحسبنا أن نعرف أن كُتَّاب هذا الأدب أصبحوا يعدون بالعشرات وصار النتاج
الذي يمثله يعد بالآلاف . بل قد وجد جيل كامل من الكتاب المتخصصين لهذا
الفن الأدبي ، بالإضافة إلى إسهام جيل الكتاب الكبار المعروفين بجولاتهم
في ميادين أخرى غير ميادين القصة والمسرح .

لهذا جعلتُ نقطة البداية لهذه الدراسة أعقاب ثورة ١٩٠٤ ؛ لأنه برغم أن
ميلاد الأدب القصصي والمسرحي قد كان قبل ذلك بسنوات ، فالميلاد هنا
ليس مهماً قدر أهمية الوجود الحقيقي للمثل في التاج الوفير المتنوع الصالح
للتصنيف والدراسة والتقويم . وقد شجع على إغفال سنوات الميلاد أنى قد
درست النتاج الخاص بها في كتاب سابق قد عرض لـ « تطور الأدب الحديث
في مصر » حتى قيام الحرب الكبرى الثانية ، وعرض فيما عرض لهذه الأعمال
القصصية والمسرحية التي مثلت ميلاد هذا الأدب في مصر .

وقد اتخذت قيام الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء ، ليقينى من أن تلك
الحرب — وما صاحبها وتخلف عنها من آثار — تمثل نقطة تحول في التاريخ
الاجتماعي والفكري والأدبي في مصر ، كغيرها من بلاد كثيرة . فع تلك
الحرب تفتحت العيون على الاشتراكية التي كانت قد صُورت من قبل وكأنها
شيء مخيف ، كما تعرف المفكرون على كثير من القيم الجديدة التي كانت
تحجبها القوى المسيطرة قبل تلك الحرب ، وانفتح الأدب المصري على الواقعية
الاشتراكية كما عرفت عند الكتاب الروس ومن سار على دربهم . وكان من
نتائج ذلك كله أن أصبح الأدب المصري — وخاصة الأدب القصصي
والمسرحي — يسلك دروباً جديدة ، ويعبر عن قيم أخرى غير التي كان يعرف

قبل تلك الحرب . وظهر نتيجة لذلك جيل جديد من كتاب الأدب القصصى والمسرحى يمثلون اتجاهاً متميزاً فى الأدب المصرى .

لهذا رأيت أن يكون للأدب المصرى من قيام تلك الحرب ، درس آخر مستقل عن هذا الدرس المتناول للأدب السابق على تلك الحرب . وأرجو أن يعين الله على إنجازه فى القريب .

وقد حرصت فى هذه الدراسة على تصنيف التاج القصصى والمسرحى ما أمكن ، ثم الحديث عن السمات المشتركة بين كل صنف ، وتلمس الخصائص المميزة لكل عمل . وهذا من خلال عرض كل عمل عرضاً مستقلاً يقوم على تحليله ونقده . ولكيلا تكون الأحكام تجريدية ، ولكى يقف الحديث على أرض من الواقع ، ولكى يعيش القارئ مع الأعمال نفسها فى لغتها وطريقة كتابتها ؛ رأيت أن أتبع عرض كل عمل بإيراد نص منه برغم ما قد يبدو فى ذلك من إطالة . فأنا أؤمن بأن الأحكام الأدبية لا جدوى منها ما لم تؤيدها النصوص ، كما أؤمن بأن القارئ عن عمل أدبى يجب أن يعيش ما أمكن مع هذا العمل أكثر مما يعيش مع كلام الدارس .

فإن كنت قد وفقت إلى ما قصدت فهذا حسبى والله أجزل الحمد ، وإن كانت الأخرى ، فهذا جهدى ، وأسأل الله مزيداً من التوفيق . .

أحمد هيكى

تمهيد

- ١ -

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، ونخطت في سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأى والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها ، وحققها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات ، وافتتح البرلمان^(١) ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور ، معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعيش طويلا ، فقد تأمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورها الذى لم يجف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطه أعلام الاحتفال به .

وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية . وبرغم أن قوى العلوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات فى كتاب : « فى أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن الرافعى ، ج ١ ص ٣٩ وما بعدها .

الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحراب ، وأحالت النضال الوطني إلى صراع حزبي ، وخلقت من الدستور ملهارة يعبث بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعاً يهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم ، برغم ذلك كله قد التمعت في تلك الفترة إشراقات كانت ذات أثر بالغ في حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت الروح الوطنية حية نامية مناضلة ، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً . وتبحث عن زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التي كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها في حياتهم : مما جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

- ٢ -

وكان لثورة سنة ١٩١٩ ومشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها ببعض المكاسب ، أثر واضح في الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال .

وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية في أوائل تلك الفترة بعض الشيء ، حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدي العاملة ، على حين أنقذ بنك التسليف كثيراً من الفلاحين ، من أيدي المستغلين والمرابين^(١) .

(١) انظر : تاريخ مصر الاقتصادي والمالي في العصر الحديث للدكتور أمين مصطفى عفيفي عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل في نمو القوى الشعبية ، التي أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة ، التي اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانياتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذي يتيح لها تولي القيادة . فقد كانت السيطرة لا تزال في أيدي الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية^(١) ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية^(٢) ، الأمر الذي أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة . فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات وأهم السلطات التي تصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغيير الاجتماعي في حياة المصريين . أو بتعبير أدق ، لم يلتفت زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية^(٣) ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسي الضيق ، الذي انتهى ببعض المكاسب التي تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هي عماد الاقتصاد المصري ، وبقيت معظم الأراضي الزراعية التي هي عماد هذا الاقتصاد ، في أيدي الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية .

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يونية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد . والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطني ص ٢٦ - ٢٧ .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ، قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح في حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ؛ فقد عنيت الفنون القصصية بهذه الطبقة ، التي برزت منذ ثورة ١٩ ؛ فاستلهمت جوانب من حياتها وصورت بعض شخصياتها وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية في تلك الفترة استقرار تجربة تحرير المرأة ، ومشاركتها في كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين في الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ، ويرى الكثير من المعارضة بل المعادة ؛ نرى المرأة في هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل في تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام في الحياة السياسية . حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد^(١) ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت في حركة المقاطعة التي نظمها الوفد ضد الإنجليز على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية^(٢) . ثم دخلت المرأة الجامعة ، وواصلت مشاركتها في الحياة العلمية . كذلك ألقت الجمعيات النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح في الحياة الاجتماعية^(٣) . وكان لاستقرار تجربة تحرير المرأة كذلك أثر واضح في حياة تلك الفترة الأدبية ، وبخاصة

(١) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ١٣٧ - ١٤٠ .

(٢) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق - المقدمة ج ٢ ص ٣٦٥ - ٣٦٧ .

(٣) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر

سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

فى الفنون القصصية والمسرحية ؛ حيث أصبحت المرأة وتجاربها تمثل عناصر رئيسية فى القصص والروايات والمسرحيات ، دون حرج كهذا الحرج الذى كان يحسه من قبل بعض الكتاب ، حيث كانت المرأة وتجاربها من العورات التى يجب أن تسدل عليها الحجب .

— ٣ —

فإذا جاوزنا الجوانب السياسية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلمس الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجتمع حينذاك ؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت — فى أوائل ذلك العهد — مزيجاً من الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح الثورة والرغبة فى التغيير .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد اتضاح انحراف الزعامات ، وافتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تأمر القصر ، وبعد تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهم بها المستوزرون ، وبعد التنكيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات والانتكاس بمكاسب الشعب ؛ بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على النفس أو العكوف على الذات أو الانعزال — فى البرج العاجى — عن القضايا السياسية والشئون المحلية .

وقد كان لهذه المشاعر بطرفها أثر كذلك فى الحياة الأدبية ، وبخاصة حياة الأدب القصصى والمسرحى ؛ حيث رأينا بعض الأعمال تجنح إلى الاهتمام بذات الكاتب وحياته ، وذلك بدافع الشعور بالاستقلال الذاتى والإحساس الأدب القصصى

بالحرية الفردية . كما رأينا بعض الأعمال تميل إلى الاهتمام بالقضايا الذهنية المجردة والأساطير الرامزة القديمة ، وذلك بدافع الشعور بالانفصال عن الواقع المرير ، والحاجة إلى اللجوء إلى عالم أكثر طلاقة ، وإلى تعبير آمن عاقبة .

— ٤ —

وقد نمت الحياة الثقافية في مصر بعد ثورة ١٩ ، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتساح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح في الحياة الثقافية . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة واتساح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية في مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة^(١) . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة في التعليم نسبياً ، وبخاصة في مجال التعليم العام ، ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كبير من البعثات^(٢) التي لم تقتصر على الجانب الحكومي ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التي يأتي في مقدمتها بنك مصر ، حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص في فنون مختلفة ليتفع بهم في المجالات التي احتضنتها شركات البنك حينذاك^(٣) . وكان من تلك

(١) انظر : الأزهر — تاريخه وتطوره — ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة

بمكتبة وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

(٣) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ٢ ص ٢٦٨ .

البعثات بعثات للتخصص في فنون التمثيل والإخراج . وليس من شك في أن نمو الحياة الثقافية يستتبع بالضرورة نمو الأدب ، ويفسح المجال أمام الفنون الناشئة فيه كالقنون القصصية والمسرحية ، وبخاصة إذا كان رواد الحياة الثقافية من المشتغلين بهذه الفنون .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية وغير الرسمية ، قد أسهمت بشكل واضح في النمو الثقافي الذي شهدته البلاد في تلك السنين . وقد كانت الصحافة أهم الأجهزة ؛ فقد استتبع الصراع الحزبي الذي كان سمة السياسة في تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر ، وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب ، ولكن روى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء . ولا يجلب كثيراً من الانتصار . ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحي الثقافية التي لا صلة لها بالسياسة . وكان لتلك الصحف كتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين . لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « البلاغ الأسبوعي » ، وكان له من الكتاب - في أوائل تلك الفترة - طائفة منهم عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية »^(١) . كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزى .

(١) ظهرت « السياسة » في ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، وظهرت « السياسة الأسبوعية » في ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبي للسياسة . وظهر « البلاغ » في سنة ١٩٢٣ ، و « كوكب الشرق » في سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و « البلاغ الأسبوعي » في ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية ، كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية^(١) .

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ؛ بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل ، وتمثل مجلتا الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلتين من الشاميين المتمصرين .

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق إنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ، ومثل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلات : « الرسالة » و « الرواية »^(٢) و « المجلة الجديدة »^(٣) و « أبوللو »^(٤) و « الفجر »^(٥)

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين يتضح في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين يهتم مثلاً ببودلير وينهج نهج ديكارت ، نجد العقاد يهتم بتوماس هاردي ويأخذ طريق هازلت .

(٢) أنشأ هاتين المجلتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ وظلت إلى سنة ١٩٣٩ ثم ضمت إلى الرسالة .

(٣) أنشأ هذه المجلة أحمد خيرى سعيد سنة ١٩٢٥ وظلت حتى سنة ١٩٢٧ .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكى أبو شادى في سبتمبر سنة ١٩٣٢ واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أنشأ هذه المجلة سلامة موسى ١٩٢٩ .

و « الثقافة »^(١) . وقد كان لهذه الصحف والمجلات جميعاً أثر واضح في الحياة الأدبية وبخاصة القصصية والمسرحية ، حيث كانت مجالاً لنشر القصص المؤلفة والمترجمة ، كما كانت مجالاً للنقد الفني المتصل بالقصص والمسرحيات .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة ، لا شك أنه قد أسهم بنصيب في تنمية الثقافة في تلك الفترة ، هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، وأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران^(٢) . وكانت قد أنشئت قبلها فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس^(٣) ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة فاطمة رشدي . وقد أسهم هذا النشاط المسرحي الحصب في إفساح آفاق المشاهدين ، بالإضافة إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية ، وإخصاب أدبها شعراً ونثراً ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحي في تلك الفترة .

ولا يمكن في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها في التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن تغفل السينما ؛ فقد دخلت مصر لأول مرة خلال تلك الفترة^(٤) ، وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك ، ثم تلت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة ؛ برغم ذلك ، قد أدت السينما

(١) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برئاسة الأستاذ أحمد أمين في يناير سنة ١٩٣٩ واستمرت ١٤ عاماً .

(٢) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٣) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٤) ظهر أول فيلم مصري صامت سنة ١٩٢٧ وهو فيلم الليل . ثم ظهر أول فيلم مصري ناطق سنة ١٩٣٥ وهو أولاد الذوات . انظر : عدد الأخبار الصادر في ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

بدورها خدمات لا تنكر في مجال تنمية الثقافة ، وبخاصة الثقافة القصصية والروائية .

كذلك لا يمكن أن تغفل الإذاعة في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التي عرفت في تلك الفترة ، فقد دخل المذيع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين ، وبرغم أنه بدأ بتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة ، مما كانت ترسله المحطات الأهلية المحلية ، فإنه ما لبث أن خضع لإشراف الدولة^(١) ، واهتم بالمواد الثقافية ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة ، التي من أهمها القصص والتمثيلات .

وقد شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً في الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول في تغلب التيار الفكري المتجه إلى الغرب ، والمستدير للشرق ، والقائم أولاً على الشعور الوطني لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلاً أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده^(٢) .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان في الفترة السابقة يأتى في المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفوقه

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات أهلية ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ كان يديرها بعض تجار الراديو ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة في مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركوفى تحت إشراف وزارة الداخلية حيناً وتحت إشراف وزارة المواصلات حيناً ، وتحت إشراف وزارة الشؤون في بعض الأحيان . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركوفى وصيرت الإذاعة جهازاً مصرياً لحماً ودماً في مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار في : « تطور الأدب الحديث في مصر » للمؤلف الفصل الثالث - المقال ٢ - « مراحل النضال وطرائقه » وانظر مراجع هذا المقال .

فى المجال السىاسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق فى المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ ، المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداء إلى تطوير الحاضر بالانكاء على أمجاد الماضى ، وعدم الافتتان بكل ما هو غربى^(١) .

أما أهم تلك الأسباب التى جعلت من الاتجاه الغربى اتجاهاً رئيسياً متفوقاً ، ودفعت به إلى الأمام فى المجال الفكرى والأدبى ، فأهمها : تلك الروح التى خلقتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩ ، فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، وانضاح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية^(٢) ، الأمر الذى شجع على تبنى الفكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلاً حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة^(٣) .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال

(١) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى : المصدر السابق . وانظر مراجع هذا المصدر .

(٢) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٨ وما بعدها .

(٣) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ٢٢٦-٢٢٨ . وقرأ « المنار » م ٢٦ ج ٣ ص ٢١٢-٢١٧ وج ٥ ص ٣٦٣-٣٩١ .

بالغرب في المجال الفكري بسبب عودة طائفة من الدارسين في أوروبا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربي ويرجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزى وطه حسين .

— ٦ —

ثم عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية والثقافية والفكرية . فهو أولاً قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذي تمثل في الدعوة إلى خلق أدب مصري قومي ، التي تبناها بعض كتاب السياسة الأسبوعية وعلى رأسهم الدكتور محمد حسين هيكل . وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية ، هذا الإحساس الذي دفع ببعض الكتاب إلى الجهر بآراء جريئة ، بل صادمة ، كما حدث من الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلي . وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير ، هذا التطلع الذي رأيناه عند الكتاب الممثلين للاتجاه الفكري الغربي ، مثل دعوة العقاد والمازني وشكري إلى خلق أدب يمثل روح العصر ، وعدم تأسي خطوات السابقين . وهو رابعاً قد مثل غلبة الاتجاه الفكري الغربي ، وما تبعه من استقرار الفنون الأدبية التي اشتهرت في أدب الغرب ، وهي الفنون القصصية والمسرحية ، ثم من ظهور فن التراجم واليوميات الذاتية ، التي يؤرخ فيها الأديب لذاته أو يكتب عن أيامه ، على نحو ما فعل طه حسين في « الأيام » وتوفيق الحكيم في يوميات « نائب في الأرياف » .

فليس من شك في أن استقرار الفنون القصصية والمسرحية — التي عرفت غضة وليلة في سنوات سابقة — قد كان من أهم أسبابه طابع تلك الفترة ،

وهو غلبة هذا الاتجاه الفكري الغربى الذى يتزعم هؤلاء الكتاب الشديدين الصلة بأدب الغرب . وليس من شك أيضاً فى أن ظهور فى التراجم اللاتية واليوميات ، قد كان من أهم دوافعه روح تلك الفترة ، التى من أهم سماتها الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية ، بالإضافة إلى ما قد يكون من إحساس بالمرارة ورغبة فى الانطواء على الذات .

- ٧ -

وهكذا استقر القصص فى هذه الفترة كجنس أدبى ، ولم يعد متردداً بين استلهاهم التراث وتأسى القصص الغربى^(١) ، فقد اتجه تماماً إلى الطريق الذى سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسى القوالب الفنية الغربية فى القصة القصيرة والرواية ، مستدبراً تلك المحاولات التى قصدت إلى استلهاهم التراث ، كما فعل الموبلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التى كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغربية عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطى فى « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبى ، ولم يشاركوا كأغلب الكتاب الكبار فى المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن مهمهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخالص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبى مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

(١) اقرأ عن هذا التردد فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف الفصل الثالث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر وعنوانه « القصص بين استلهاهم التراث ومحاكاة أدب الغرب » .

وليس من شك في أن القصص مدين في استقراره — بجانب جهود هؤلاء الرواد — لما كان في الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبي على صورته الفنية في الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل^(١) ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور^(٢)

ثم إن القصص مدين في استقراره — بجانب ذلك — لما كان من جهود المنفلوطي في قصصه المعرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب ؛ فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبي ، وجب إليهم متابعتة ، بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح^(٣) .

ولا يمكن أن ينسى في هذا المقام فضل المترجمين والمُعربين ، الذين نقلوا إلى العربية — في هذه الفترة والفترة التي قبلها — نماذج مختلفة من القصص الغربي ، ومن هؤلاء الذين أسهموا في هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذي ترجم « قلب الأسد » عن « والتر سكوت » ، ونجيب حداد ، الذي ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « إسكندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذي ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوجو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذي ترجم « آلام فرتر » عن « جوته » ورفائيل عن « لامارتين » . ومنهم أيضاً محمد السباعي الذي ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً

(١) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه في المصدر السابق نفس الفصل والمقال — المبحث « د » الذي عنوانه « ميلاد الرواية الفنية » .

(٢) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه في المصدر السابق نفس الفصل والمقال — المبحث « هـ » وعنوانه « ميلاد القصة القصيرة » .

(٣) اقرأ ما كتب عنه في المبحث الذي عنوانه « القصة التهذيبية البيانية » في المصدر السابق — نفس الفصل والمقال — المبحث « ب » .

من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب^(١) . كما لا ينسى في هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ في حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازنى ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ ، وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربى ، ومن رغبة في خلق أدب مصرى ؛ قد منحت القصص استقراراً ، ووهبته قوة ، حتى احتل – منذ هذه الفترة – منزلة في الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب في الفترة السابقة يستحى أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة^(٢) .

وفيما يلي تفصيل لما كان من أمر أهم فنون القصص ، في الفترة التى يساق عنها الحديث :

(١) نشر معظم هذه القصص مؤخراً في مجموعة بعنوان « مائة قصة » . وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعى نجل المترجم .

(٢) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية – بقلم فلاح مصرى) .

الفصل الأول

القصة القصيرة

سمات عامة

١ - نمو هذا الفن :

إن هذا الفن الذى ولد على يد محمد تيمور قبيل ثورة ١٩ - غضاً غير مكتمل النضج ، بل غير محدد السمات بالدرجة الكافية^(١)، قد نما عقب هذه الثورة ونضج وتحددت سماته واتضح قسماته ، حتى صار كافياً^(٢) يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى .

وقد كان من مظاهر هذا النمو ، نشأة طائفة ممتازة من كتاب القصة القصيرة ، الذين وضعوا بنتائجهم دعائم هذا الفن فى الأدب المصرى ، وذلك بإقبالهم عليه دراسة وكتابة وممارسة وتطويراً . ومن أبرز هؤلاء حسب الترتيب الزمنى : عيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي ، وأحمد خيرت سعيد ، وحسن محمود^(٣) . وبالإضافة إلى هؤلاء الذين كان جل نشاطهم الفنى فى المجال القصصى ، جذب هذا الفن عدداً من الكتاب اللامعين فى فنون أدبية أخرى ، مثل إبراهيم عبد القادر المازنى ، وتوفيق الحكيم .

(١) ولدت القصة القصيرة بصورتها الفنية على يد محمد تيمور حين أذاع قصته « فى القطار » سنة ١٩١٧ . اقرأ ما كتب عن ذلك فى كتاب « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف الفصل الرابع مبحث « القصة القصيرة وميلادها » . وقرأ : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١١٤ وما بعدها .

(٢) سوف ترد ترجمة لكل من تعرض أعماله من هؤلاء الكتاب فى أول فرصة يعرض فيها عمل له .

ونتيجة لهذه الظاهرة من ظواهر نمو القصة القصيرة في هذه الفترة وجدت ظاهرة ثانية مرتبطة بها ارتباط المسبب بالسبب . تلك الظاهرة هي وفرة القصص التي ظهرت في هذه الفترة ؛ وكثرة المجموعات القصصية التي ضمت تلك القصص . فلعيسى عبيد مجموعة باسم « إحصان هانم »^(١) ، ولأخيه شحاته مجموعة باسم « درس مؤلم »^(٢) ، ولحمود تيمور - في هذه الفترة وحدها - تسع مجموعات هي - حسب ظهورها - « الشيخ جمعة » و « عم متولى » و « الشيخ سيد العبيط » و « الحاج شلبي » و « الأطلال » و « أبو علي عامل أرست » و « الشيخ عفا الله » و « قلب غانية » و « فرعون الصغير »^(٣) . ولحمود طاهر لاشين في هذه الفترة مجموعتان ، هما : « سخرية الناي » و « يحكى أن »^(٤) . وللمازني - في هذه الفترة وحدها - ثلاث مجموعات ، الأولى جعلها ضمن كتابه « صنديق الدنيا » ، والثانية ضمن كتابه « خيوط العنكبوت » أما الثالثة

(١) ظهرت هذه المجموعة سنة ١٩٢١ ، وللمؤلف عمل قصصى آخر هو « ثريا » ، ظهر سنة ١٩٢٢ ، وهذا العمل الثانى يضم قصة قصيرة بعنوان « حديقة الأسماك » إلى رواية وتمثيليتين . وقد مات المؤلف في سنة ١٩٢٣ .

(٢) ظهرت سنة ١٩٢٢ ، وقد توقف المؤلف عن النشر بعدها ، ربما لإحساسه بالفن وعدم التقدير .

(٣) ظهرت « الشيخ جمعة » سنة ١٩٢٥ و « عم متولى » سنة ١٩٢٧ و « الشيخ سيد العبيط » سنة ١٩٢٨ و « الحاج شلبي » سنة ١٩٢٨ و « الأطلال » سنة ١٩٣٤ و « أبو علي .. » سنة ١٩٣٤ و « الشيخ عفا الله » سنة ١٩٣٦ و « قلب غانية » سنة ١٩٣٧ و « فرعون الصغير » سنة ١٩٣٩ . وللمؤلف مجموعة ظهرت سنة ١٩٢٨ اسمها « الأطلال » تجمع بين قصة متوسطة هي التي سمي العمل بها ، وبين قصة قصيرة بعنوان « المحكوم عليه بالإعدام » .

(٤) ظهرت المجموعة الأولى في أواخر سنة ١٩٢٦ وظهرت المجموعة الثانية سنة ١٩٢٩ ، انظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ٢٠٩ ومقدمة « يحكى أن » التي كتبها يحيى حتى لطبعة وزارة الثقافة ص « ن » .

فهى مجموعة « فى الطريق »^(١) . ولتوفيق الحكيم – فى هذه الفترة كذلك – مجموعة باسم « عهد الشيطان »^(٢) . وإلى جانب هذه المجموعات كان كثير من نتاج هذه الفترة قد نشر فى الصحف أو المجلات وظل حبيس أعملتها وأنهرها ، أو ألحق ببعض ما أخرج مؤلفوه من كتب ليست بطبيعتها مجموعات قصصية

وهناك ظاهرة ثالثة من الظواهر الدالة على نمو هذا الفن الأدبى ، وهى فى الوقت نفسه من عوامل هذا النمو . تلك الظاهرة هى احتفال الصحف والمجلات بهذا الفن وإفساح صفحاتها له ، بل لقد ظهرت فى هذه الفترة بعض المجلات التى تمنح الفن القصصى المكان الأول كمجلة « الفجر » و « مجلة الرواية »^(٣) ، وكان للقصة القصيرة فى هاتين المجلتين أفسح مجال .

٢ – خصائص هذا الفن :

أما خصائص القصة القصيرة فى هذه الفترة فأهمها : التأثير المباشر بالأدب القصصى الغربى ، وعدم الالتفات إلى الأصول العربية ، إلا فيما قد يكون من بعض رواىب قراءة هذا الكاتب أو ذاك ، فى ألف ليلة ، أو كليلة ودمنة ، ونحو ذلك ، أما من حيث الموضوعات والشكل وطريقة التناول ، فالكل كان يولى

(١) ظهرت هذه المجموعات على النحو التالى : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و « خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ و « فى الطريق » سنة ١٩٣٧ .

(٢) ظهرت هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ .

(٣) ظهرت مجلة الفجر سنة ١٩٢٥ وظلت حتى سنة ١٩٢٧ وكان يصدرها : أحمد خيرى سعيد بمعاونة رفاقه أعضاء المدرسة الحديثة مثل محمود طاهر لاشين والدكتور حسين فوزى . وظهرت مجلة الرواية سنة ١٩٣٧ وظلت حتى سنة ١٩٣٩ وكان يصدرها : أحمد حسن الزيات ، ثم اندمجت فى الرسالة ، التى عنيت كذلك بنشر القصص وسميت الرسالة والرواية وظلت حتى سنة ١٩٥٣ .

وجهه شطر التاج الغربى فى هذا الفن . ومن هنا يمكن الجزم بأن القصة القصيرة — بصورتها الفنية — فى الأدب الحديث قد أخذت عن أدب الغرب ، ولم تنحدر من التراث أو تتطور عن فن عربى مشابه^(١) .

وقد كان سبب ذلك أن جميع هؤلاء الكتاب الذين سلفت أسماؤهم — ويعتبرون الرواد أو الجيل الأول فى هذا الفن — قد كانوا من ذوى الثقافة الأدبية الأوروبية ، كما كان أوائلهم بخاصة على صلة قوية بالأدب القصصى الفرنسى ، وهؤلاء هم : محمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود تيمور . ومن هنا كان أول استلهم أو تأثر متجهاً إلى أدب القصاصين الفرنسيين ، مثل « موباسان » ، كما كانت الواقعية التى اشتهر بها القصاصون الفرنسيون أمثال « بلزاك » و« زولا » ، هى أول الاتجاهات التى سار نحوها هؤلاء الرواد الأوائل . على أن بعض هؤلاء الرواد الأوائل ورفاقهم التالين لهم كانوا على صلة بالأدب الإنجليزى ، ثم بالأدب الروسى عن طريق المترجمات ، بل ربما كان تأثرهم بأدب كاتب مثل « تشيكوف » الروسى أعظم بكثير من تأثرهم بالقصاصين الإنجليز أو الأمريكيين ؛ وذلك لاتجاه « تشيكوف » إلى اللون المحلى الواضح ، الذى كانت له دعوة حارة فى الأدب المصرى الحديث فى تلك السنوات . ويعتبر محمود طاهر لاشين من أبرز كتاب القصة الرواد ، الذين اتضح فى نتاجهم تأثير « تشيكوف » .

(١) يؤكد هذا الدكتور إسماعيل أدهم . ويخالفه بعض الدارسين مثل كرم ملحم كرم ، ومثل فاروق خورشيد .

اقرأ ما كتبه الأول فى : « توفيق الحكيم » ص ١٦ ، وما كتبه الثانى فى : مجلة الكتاب عدد يولية سنة ١٩٤٦ ، وما كتبه الثالث فى : « فن الرواية العربية » ص ٣ وما بعدها .

وقد أكد هذه الحقائق بعضُ ما سطرت أقلام هذا الجليل الرائد ،
 فيما كتبوا عن أنفسهم ، مثل محمود تيمور الذى صرح بتأثره « بموباسان » كما
 ذكر أخذه بالمذهب الواقعى واستشهد « بزولا »^(١) ، ومثل عيسى عبيد الذى
 صرح بأنه يسير على مذهب « بلزك »^(٢) ، كما أكد أنه يتبع مذهب الحقائق^(٣)
 (أى الواقعية) ، ومثل محمود طاهر لاشين الذى كتب فى آخر قصته المسماة
 « الانفجار » أنها مقتبسة عن « تشيكوف »^(٤) .

(١) اقرأ الفصل الأول من كتابه شفاء الروح ، والذى يقول فيه : « وامتدح لى
 شفىنى غير مرة « موباسان » الكاتب الأقصوصى الفرنسى ، فبدأت أطلعه ، وما كدت
 أقرأ له حتى فنتت به ، وتابعت قراءتى لإياه فى شغف عظيم . واتسعت مطالعاتى فيما بعد فى
 القصص الأوربى وتشعبت ، ولكنى حتى اليوم ما زلت محتفظاً « لموباسان » بالمكان الأول
 فى نفسى ، فهو عندى زعيم الأقصوصة الأكبر . وقرأ مقدمة مجموعته الأولى « الشيخ
 جمعة » التى يقول فيها : « لم ترض فئة من القراء عن بعض أقاصيص لى اتبعت فى كتابتها المذهب
 الواقعى ... فواجبنا أن نفسح الطريق لهذا المذهب ... وما أحسن ما قاله الكاتب الفرنسى
 الشهير « إميل زولا » حينما عاب عليه بعضهم شدة تمسكه فى كتابته بالمذهب الواقعى ،
 حيث قال : نظفوا نفوسكم فأنظف قلبي » ص ١٣ - ١٤ الطبعة الثانية .

(٢) اقرأ مقدمة مجموعته القصصية « إحسان هانم » ففى هذه المقدمة يقول :
 « وقد حذونا حذو « بلزك » شيخ الروائيين الفرنسيين فى مؤلفاته الموسومة بالإنسانية الممثلة ...
 بمعنى أننا قد نتبع فى قصصنا المقبلة حياة الأشخاص الذين صورنا صفحة من حياتهم
 فى هذه القصص ، أو نأتى على صفحة أخرى من حياتهم ... » ص « س » .

(٣) اقرأ مقدمة « إحسان هانم » التى يقول فيها : « فادب الغد سيقام فى عرفنا
 على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميان إلى تصوير الحياة كما هى وهو ما يسمونه
 مذهب الحقائق « الريالسم » أما نحن فوَقْتون بأن أنصار الحقائق سينجحون رغماً من قلة
 عددهم ويتصرون على خصومهم الأقوياء ص « و » .

(٤) انظر : سخرية الناي الطبعة الأولى ذيل « قصة الانفجار » . وانظر الطبعة
 الثانية ، مقدمة يحيى ص « د » .

وهكذا نرى أن الاستلهام كان يتجاوز حدوده أحياناً حتى يصل إلى الاقتباس ، أو يقف عند حد الاستعانة ، كما فعل محمود تيمور في بعض قصصه ، وصرح بذلك في شجاعة ، حيث قال في مقدمة مجموعته « الشيخ رجب » إنه استعان في تأليف بعض القصص بقصص أجنبية راقته أثناء المطالعة^(١) .

وليس معنى ذلك أن هذا الجيل الرائد من القصاصين كان عالة على الأدب الأجنبي ؛ فالحق أن كتابه - برغم تأثرهم بأدب الغرب واستيحاءهم له واقتباسهم منه - كانوا على حظ كبير من الأصالة والذاتية ، كما كانوا من ذوي الموهبة القصصية الغنية ، والإحساس الفني المرفف ، والخبرات الإنسانية الواسعة .

ومن هنا جاءت أعمالهم - في معظمها - تعالج موضوعات مصرية خالصة ، وتهتم بمشكلات اجتماعية محلية ، وتهدف في كثير من الأحيان إلى إصلاح عيوب أخلاقية متفشية . وكانوا إلى اهتمامهم بهذه الموضوعات ، يعالجونها بأسلوب واقعي ، يهتم في كثير من الأحيان بالتحليل ويمنح غالباً إلى الطابع المحلي الواضح .. كما كانوا - في جملتهم - يهتمون بالأفراد العاديين ، الذين لم يهتم بهم جنس أدبي من قبل إلا فيما ندر .

أما لغة هذه القصص فكانت لغة عربية بسيطة لا تعرف الزخرف ، ولا تهتم بروعة الصياغة ، وإنما تحاول الدقة والاهتمام بتصوير الجو والتلاؤم مع

(١) اقرأ مقدمة المجموعة الأولى « الشيخ جمعة » التي يقول فيها عن هذه الاستعانة : « والاستعانة طفيفة محدودة في ذاتها ، إذ اقتصرنا فيها على اختيار حادثة من حوادث الأقصوصة المقتبس عنها وبنيت عليها أقصوصتى ، فغدت أقصوصة جديدة تختلف عن سابقتها من كل الوجوه » ص ١٦ .

الشخصيات . ومن هنا كان يتخللها أحياناً شيء من الألفاظ أو العبارات العامة أو الأجنبية . على أن هذه اللغة البسيطة كانت تتفاوت في سلامتها وانسجامها ومستوى جمالها ، من كاتب إلى آخر ، كما أن حظ القصص من العامي كان يختلف أيضاً حسب خطة الكاتب ورأيه فيما يكون عليه الحوار . فبعد أن كان محمد تيمور يرى أن يكون الحوار عربياً بسيطاً إلا حين تدعو الضرورة^(١) ، وجدنا عيسى عبيد يرى أن يكون الحوار عربياً حين يكون مطولاً ، وعامياً حين يكون قصيراً^(٢) . ثم وجدنا محمود تيمور يرى أن يكون الحوار عامياً طال أو قصر ، على أن يجرب ذلك في بعض القصص دون كلها^(٣) ، ثم تحول عن ذلك إلى وجوب كون الحوار كله بالفصحى : وبعد ذلك وجدنا محمود طاهر لاشين يؤثر الحوار العامي في القصص كلها ، بل يتجاوز بالعامية الحوار إلى الوصف والسرد أحياناً ، إيماناً منه بأن ذلك أكثر تطابقاً مع

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك في : تطور الأدب الحديث في مصر ، للمؤلف المبحث الخاص بالقصة القصيرة وميلادها . وقرأ : القصة القصيرة في مصر لعباس خضر ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(٢) انظر مقدمة «إحسان هانم» لعيسى عبيد ص «ع» و «ف» .

(٣) اقرأ مقدمة مجموعته الأولى «الشيخ جمعة» في الطبعة الأولى التي يقول فيها : «... والرأى المعروف في ذلك أن الحوار (أى المحادثات) يجب أن يكون بلغة المتكلمين لأن ذلك أقرب للواقع والحقيقة... وبما أن هذا المذهب جديد في مصر فلم أشأ أن أعمده في كل قصصى وهى تجربة أرجو أن أكون ناجحاً فيها» وقد سجل علوله عن ذلك في مقدمة الطبعة الثانية من «الشيخ جمعة» حيث قال : فإذا استعملناهما معاً جنباً لجنب ، واحدة للأوصاف والأخرى للحوار وجدنا تناقراً في الكتابة يكاد يكون ملموساً ، يصلح القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة... وبما أن اللغة العربية هى لغة الكتابة وجب علينا إذن أن نكتب القصة جميعاً أوصافها وحوارها باللغة العربية ، ص ١٥ من «الشيخ جمعة» ط ٢ .

الواقعية المحلية ، وأدنى إلى خلق أدب مصري أصيل . وأخيراً نجد المازني يفضل الفصحى غالباً ، ولكن مع استخدامها استخداماً مرناً مقتدرأ ، حتى يستطيع أن يجرى على لسان الرجل الأمل كلاماً فصيحاً يوهم لبساطته ومهارة اختياره أنه عامي فعلاً . وهذا لم يمنع استخدامه العامي أو غير العربي حين دعت الضرورة .

٣ - هذا الفن وروح الفترة :

وواضح أن من أهم ما وجه القصة هذه الوجهة في موضوعها وأسلوبها ولغتها ، إنما هو روح الفترة ، فهي قد كانت فترة أعقبت ثورة وطنية أبرزت قيمة الفرد العادي ، وأثارت الاهتمام بالبسطاء من الناس ، ولذا رأينا بعض الكتاب كمحمود تيمور يوجه جزءاً كبيراً من طاقته القصصية لتصوير هؤلاء الناس وإثارة العطف عليهم ، حتى لنرى ذلك من عناوين كثير من قصصه ، « كالشيخ جمعة » و « الأسطى شحاته » و « عم متولى » والشيخ العبيط^(١) .. كما أن تلك الثورة لفتت الأنظار إلى كثير من العيوب الاجتماعية والخلقية التي خلفتها عهود التخلف ، وقد كانت القصة القصيرة من أنجح الأشكال الفنية^(٢) في معالجة تلك العيوب . ومن هنا رأينا كاتباً كمحمود طاهر لاشين

(١) « الشيخ جمعة » عنوان المجموعة الأولى ، و « الأسطى شحاته » إحدى قصص المجموعة نفسها ، و « عم متولى » عنوان الثانية ، و « الشيخ سيد » عنوان الثالثة .

(٢) عن أهم خصائص هذا الشكل الفني يمكن أن تقرأ :

Reading the short story : H. Shaw and D. Bement.

Short story writing : S. A. Moseley.

وأن تقرأ أيضاً :

The Encyclopaedia Britannica, val, 2o.

وكذلك :

يخصص عدداً موفوراً من قصصه يعرض في كل منها عيماً من العيوب الاجتماعية ويشير الرغبة في إصلاحه . ومن تلك القصص : قصة « بيت الطاعة » وقصة « تعدد الزوجات » وقصة « الزواج بالأجنبيات »^(١) .

ثم إن تلك الثورة دفعت إلى الإحساس باستقلال الشخصية ، والشعور بكثير من الفردية المصرية ، ومن هنا باعدت بين كتاب القصة وتأسي التراث ، وشجعتهم على محاولة خلق أدب مصري ، يصور حياتهم وواقعهم ، وقد يمثل لغتهم . ومن هنا أيضاً كان الالتفات إلى العامة ، هذا الالتفات الذي جعل البعض يجرى بها الحوار كله ، بل يتجاوز الحوار في بعض المواطن .

نستطيع بعد ذلك أن نقول في اطمئنان : إن القصة القصيرة في هذه الفترة قد استجابت في سرعة نموها ، وتشكل ملامحها ، واتضح سماتها ، لكل ما كان لتلك الفترة من مؤثرات اجتماعية وفكرية وأدبية على السواء . وأنها كانت من أشد الفنون الأدبية استجابة لروح الفترة وارتباطاً بمتطلباتها ، وأنها فاقت في ذلك الشعر . فالشعر الذي ساد حينذاك ، كان الشعر « الابتداعي العاطفي » ، وقد كان انعزالياً سلبياً في جملته^(٢) ، على حين كانت القصة القصيرة اجتماعية إيجابية متصلة بالناس وقضاياهم ، محاولة في كثير من الأحيان إبراز تلك المشكلات ، والبحث لها عن حلول . . . هذا وإن كان يلاحظ أن القصة القصيرة قد تجنبت - في جملتها - المجال السياسي ، كما فعل الشعر الابتداعي ، ولعل السبب في ذلك هو سخط القصاصين الخالص على السياسة ، لما طغى عليها

(١) هذه من قصص مجموعة « سخرية الناي » .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك في « تطور الأدب الحديث في مصر » للمؤلف ، الفصل الرابع ، المبحث الذي عنوانه « ظهور الاتجاه الابتداعي العاطفي » وفي الفقرة المعنون لها : « خصائصه من حيث المضمون » .

حينذاك من صراع وانتكاس وعبت أو لعل السبب هو اعتبارهم أن القضية الحقيقية للبلاد إنما هي قضية اجتماعية، وهي القضية التي خلموها أجل الخدمات . وبعد ، فإذا كان هناك اتجاه عام ينتظم جل القصص القصيرة التي كانت من نتاج هذه الفترة ، فهناك نزعات خاصة تميز نتاج كل قصاص عن نتاج سواه ، وتجعل له خصائص فنية ذاتية إلى حد كبير . وفيما يلي كلمة عن نتاج كل من الرواد السابقين وأهم خصائصه :

أبرز الأعمال وخصائصها

١ - « إحصان هانم » لعيسى عبيد^(١) :

هذا الكاتب أقدم قصاص عرف في تلك الفترة ، وأول من حمل الراية بعد محمد تيمور ، فقد نشر مجموعة قصصه « إحصان هانم » سنة ١٩٢١ ، وهي تضم قصصاً تعالج بعض مشكلات الحياة المصرية ، وتعكس طائفة من صورها الاجتماعية والسياسية في ذلك الحين . وربما كان هذا الكاتب من القصاصين القلائل الذين التفتوا إلى بعض الجوانب السياسية حينذاك^(٢) .

(١) هو كاتب مصري ، نشأ في أسرة متوسطة تسكن حي الظاهر ، ويبدو أن أسرته كانت من أصول مسيحية شامية . وقد كان ذا ثقافة فرنسية ، واتصال قوي بالأدب القصصي الفرنسي ، وخاصة أدب « بلزاك » و « زولا » . وكان يعمل بالبنك الزراعي ، ولكنه كان مشغولاً بالكتابة القصصية والمسرحية ، وكان كذلك من المتحمسين لخلق أدب مصري ، ولكن الموت لم يمهله ليحقق كل آماله ، فمات سنة ١٩٢٣ ، وهو في نحو الثلاثين .

وقد خلف مجموعتين قصصيتين ، ومسرحية لم تمثل ، أما المجموعة الأولى فهي قصص قصيرة ، وقد نشرت سنة ١٩٢١ وعنوانها « إحصان هانم » وأما الثانية فهي رواية وتمثيليتين وقصة قصيرة وعنوان تلك المجموعة كلها « ثريا » وقد نشرت سنة ١٩٢٢ ، وأما المسرحية فقد شاركه في تأليفها شقيقه شحاته ، ولم تنشر .

اقرأ عنه في : فجر القصة ليحيى حتى ص ١٠٣ وما بعدها ، وفي القصة القصيرة في مصر لعباس خضر ص ١٢٩ وما بعدها ، واقرأ عنه كذلك مقالا في المساء للأستاذ نقولا يوسف عدد ١٢/٧/١٩٦٢ . واقرأ آراءه حول الأدب والقصة في مقدمة مجموعته « إحصان هانم » .

(٢) عالج الكاتب بعض هذه الجوانب في قصة باسم « مذكرات حكمت هانم » في آخر مجموعة قصصه المسماة « إحصان هانم » ص ٤٩-٦٦ .

قصة « إحصان هانم »^(١) التي سميت المجموعة باسمها ، تصور الفتاة المصرية المستتيرة التي تصطدم بأوضاع المجتمع وتقاليد البالية ، فتتزوج بإرادة والدها ، دون حب أو حتى حرية اختيار ، وتكون النتيجة أن تطلق ، ثم تتزوج ثانياً بنفس الطريقة ، فتطلق أيضاً ، وتنتهى حياتها بالضيق والتعاسة .

وقصة « النزعة النسائية »^(٢) تحكى حكاية الفتى المصرى الطبيب ، الذى يقع فى حبائل فتاة أجنبية مادية عابثة ، تحب أمله وتصدى طبيته ، فتتزوج برجل غنى لا تخلص له ، وإنما تتزوجه لماله ، حتى ليراها الفتى الطبيب مرة — بعد زواجها — وهى تعابث صديقاً لزوجها خفية .

وقصة « أنا لك »^(٣) تدور حول أسرة فقيرة تشبث بمظاهر الطبقة العليا لاقتناص زوج لابنتها من أبناء تلك الطبقة . وتكون النتيجة أن الأسرة تخسر سعادتها ولا تكسب الصفقة .

وقصة « مأساة قروية »^(٤) تمثل فعلاً مأساة قروية ساذجة ، تقع فريسة لابن الباشا سيد القرية فى ذلك الحين ، وينتهى أمرها بالقتل على يد ابن عمها حبيبها الأول الصادق الحب .

و « مذكرات حكمت هانم »^(٥) تعرض حياة فتاة مصرية مثقفة ، يفوتها قطار الزواج ، فتعوض ما فاتها بأن تشارك فى الحركة الوطنية وثورة سنة ١٩١٩ .

ومن هذا العرض الموجز ، يتضح المجال الذى كان يتحرك فيه فن عيسى

(١) انظر : مجموعة قصصه الأولى المسماة « إحصان هانم » ص ١-٨ .

(٢) انظر المصدر السابق ص ٣٩ - ٤٨ .

(٣) انظر المصدر السابق ص ٩ - ٢١ .

(٤) انظر المصدر السابق ص ٢٣ - ٣٨ .

(٥) انظر المصدر السابق ص ٤٩ - ٦٦ .

عبيد ، كما تتضح الشخصيات والمشكلات التي كان يهتم بها ، فجالة المجال المحلي ، من القاهرة إلى القرية ، ومن بيت الزوجية إلى مسرح الكفاح الوطني ، وشخصياته تنوع ، بين إحسان هانم وحكمت هانم ، والشاب المصرى الطبيب والفتاة القروية الساذجة . أما مشكلاته فأهمها : عدم حرية المرأة ، وعبث الأجنيب بالشباب المصرى ، وجناية الإقطاعيين على أبناء الريف ، والتطلع الطبقي المفسد للحياة .

وقد اهتم عيسى عبيد فى قصصه القصيرة بالدقائق والتفاصيل^(١) ، متأثراً ببعض كتاب الرواية الغربيين مثل « بلزك » و« زولا » ؛ حتى خرجت بعض قصصه لذلك عن إطار القصة القصيرة وأشبعت الرواية^(٢) .

كذلك اهتم عيسى عبيد فى قصصه بالحوادث النفسية ، بل مال إلى التحليل النفسى ، والبحث وراء تصرفات الشخصيات عن الدوافع السلوكية البعيدة . وقد بالغ فى ذلك أحياناً حتى صرح خلال بعض القصص ببعض مصطلحات علم النفس^(٣) .

وإلى جانب ذلك اهتم برسم الأجواء المصرية المحلية ، حتى الرئى منها ، والسبب فى هذا الاهتمام أنه كان من أشد المتحمسين لفكرة خلق أدب مصرى محلى^(٤) .

(١) اقرأ ما كتبه فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « ح » .

(٢) انظر : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٥٢ .

(٣) اقرأ ما كتبه عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « د » وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ١٥٢ . وقرأ على سبيل المثال النموذج الذى ختم به هذا الحديث عن عيسى عبيد وهو جزء من قصة له يتضح فيه ميله إلى التحليل النفسى .

(٤) اقرأ ما كتبه عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « ز » حيث يقول : « . . . لأن غايتنا منها إيجاد أدب مصرى موسوم بطابع شخصيتنا المصرية ويمثل حياتنا الاجتماعية والنفسية والوطنية » .

ويلاحظ على بعض قصص عيسى عبيد أن فيها إقحاماً لطائفة من الأفكار والقضايا والأحكام التي يؤمن بها ويتحمس لها ؛ فهو يوردها هنا أو هناك من قصصه دون أن يقتضيها المقام أو يحملها الحوار ، فتأتي نافرة غير متسقة مع البناء القصصي السليم^(١) .

على أن هناك ملاحظة من حق هذا الكاتب أن تسجل له بمزيد من الثناء ، وهي أنه قد استخدم في بعض قصصه الرمز ، لتقوية الفكرة وتعميق الإحساس وخدمة البناء القصصي . وقد كان في ذلك أسبق رفاقه من الرواد^(٢) .

وأخيراً يلاحظ على لغة عيسى عبيد في قصصه ، أنها القصص البسيطة في الوصف والسرد ، إلا في بعض المواضع القليلة ؛ أما في الحوار فهي غالباً العامية وخاصة في الحوار القصير . على أن هذه العامية - التي تتخلل الوصف والسرد أحياناً - يجانبها التوفيق في بعض المواضع فتخرج حتى عن المؤلف من كلام الناس في حياتهم اليومية^(٣) . وربما كان تورط هذا الكاتب في شيء من ذلك راجعاً إلى كونه من أصول شامية متمصرة .

(١) اقرأ بعض هذه الأفكار في قصة « إحصان هانم » حيث يهاجم على لسان البطلة الكتاب الوجدانيين ، وفي قصة « حكمت هانم » حيث يهاجم كذلك رواية « زينب » وكون البطلة « تجللها مسحة شعرية غريبة يندر وجودها في فتياتنا الأميات » . . . وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ١٥٣ .

(٢) مثال هذا الرمز ، ما جاء في قصته « مأساة قروية » حيث يقول المؤلف وهو يحكى لحظة اعتداء ابن الباشا على الفتاة القروية فاطمة : « وإنهما لكذلك وإذا بجدة هبطت بقوة على شجرة التوت التي تظللها ، حاملة بين مخالبها كتكوتاً يحتضر ، وكان يسمع له أنين ضعيف مخنوق . . . » ص ٣٤ من « إحصان هانم » .

(٣) مثل : استعمال كلمة « النشوة » بمعنى الخشونة أو الجفاف ، وكلمة « الخشو » بمعنى الحياء . انظر : « إحصان هانم » ص ٦ ، ١٢ .

وإذا كان من العسير إيراد نماذج عديدة من قصص عيسى عبيد لتوضيح نزعتة وكل ما لفته من خصائص ، فربما كان في إيراد جزء من قصته « إحصان هانم » ما يقرب هذه الغاية بعض الشيء . وقد استكتب المؤلف بطلته رسالة إلى صديقة لها ، تشرح فيها مأساتها ، وتبين كيف فشلت في زواجها وطلقت من زوجها الثاني كما طلقت من الأول . وفي هذه الرسالة تقول :
 « . . . تستغربين يا دولت كيف طلقني ، مع أنك تعرفيني مخلصه ، وقد تتساءلين عما عساها تكون تلك الأسباب الخفية التي أدت إلى هذه الفاجعة . ولكي تدركيها يجب أن تعرفي المؤثرات القديمة والحديثة التي كونت نفسي .

« أتذكرين يا عزيزتي كيف كنا في فجر شبابنا الأول نطالع معاً روايات الكتاب الوجدانيين الخياليين الذين تناسوا حقائق الحياة المرة القاسية ، فجنحوا مع الخيال الساذج الحميل ، فخلق بهم فوق هذا العالم الشقي . لقد كنا نطالع بشغف جنونى رواياتهم المملوءة بأقاصيص الحب الذى طهره من أدران المادة وجعلوه رمزاً للسعادة وعنواناً للمثل الأعلى . فأوحت إلى تلك الروايات الوجدانية أن الأسرة المشادة على الحب تظل قوية راسخة أمام عاصفات الحياة ، لأن أسباب الطلاق وتعدد الزوجات وكل العيوب التي تنخر وتهدم الأسرة المصرية ترجع كلها بدون استثناء إلى عدم الثقة والحب بين الزوجين .

« . . . ثم ماذا تحمل المرأة المطلقة إلى زوجها الجديد ؟ أليس قلباً محطماً مريضاً مفعماً بالحقد المكتسب من طلاقها الأول ؟ ألا تعيش معه كأنها غريبة عنه ، وفي منزل قد تخرج منه من ساعة لأخرى ؟ أيمكن لهذه المرأة أن تحب زوجها ؟ أو هل يمكن للزوج أن يحبها وهو يراها دائماً مقطبة الجبين سيئة الظن غيورة مبذرة لاشفقة لها ولاحنان ؟ ألا يحمله هذا الخلق على هجر المنزل والالتجاء

ليل نهار ، إلى القهاوى والملاهى تعزية لنفسه المتضجرة ، أو يدفعه إلى محاولة إيجاد السعادة الزوجية فى زواج آخر ، فيطلقها أو يتزوج عليها ؟ أليست هذه أسباباً لهدم كيان الأسرة المصرية التى هى صورة مصغرة للأمة ؟

« . . . إنى أراك يا دودو وقد أخذت تهدجين قائلة : « كان يجب أن ترفضى يا إحسان استبداد رب الأسرة وغلظته » لأن والدك توفى وأنت صغيرة فربتك « نيتك » على « الدلع » وتركك على « كيفك » . أما أنا فمن تربين على الطاعة والخضوع الوراثى ، والدنى تضطرب أمام والدى لشدة خوفها من قسوته ، لا تأكل إلا إذا فرغ من الطعام ، ولا تنام إلا إذا دخل المنزل ، ولا يدعوها برقة وعطف ، بل بازدراء كما يفعل مع خادمة حقيرة . ولما يريد أن يتجمل معها يدعوها « بيا هانم » ، وهى لاتجيبه إلا بكلمة « أفندم » أو « حاضر يابيه » أو « طيب يا سيدى » .

« . . . أحبنى محمد بك حباً صادقاً - الحب الذى اعتاده - مدة سنة كاملة كنت فى خلالها سعيدة لاتشوب صفاء حياتى إلا غيرته الغيبة الحمقاء التى حرمتنى زيارة صديقائى وخروجى من المنزل حتى إلى المحال التجارية لشراء حاجاتى التى يقضيها بنفسه . وقد كنت أغتفر له حبسى وأنسبه لشدة حبه لى وحرصه على سعادتى ، إلا أن عدم خروجى إلى الهواء الطلق وانحصارى بين جدران المنزل أثر تأثيراً سيئاً فى صحى فأصبحت أشعر بضجرجتال ووجع فى قسم من الرأس وحاجة غامضة إلى البكاء ، تلك الأعراض التى ينسبها الطب الحديث إلى مرض التروستانيا العصرى ، وتظنها نساؤنا الجاهلات تأثير فعل الجان ، فيحاولن مداوتها بواسطة الزار .

كنت أتحمل كل ذلك لأنه يحببنى ، ولكن حبه لم يدم ككل حب عماده

الحواس ، خال من المرمى الشريف السامى ، فما لبث أن عاد إلى سيرته الأولى
التي اعتادها شاباً ، فأصبح لا يؤوب إلى المنزل إلا فاقد الرشد سكرأ عند
طلوع الفجر .

« . . . فكانت هذه ضربة قاضية ولدت في نفسى عوامل الانتقام ، نعم
أردت أن أنتقم من ذلك الرجل الذى ضحيت له بكل شىء حتى سعادتى
وصحتى وجمالى ، وبذلت كل ما فى قدرتى لإرضائه وإسعاده ، وإنى لا أدرى
كيف لم تدفعنى تلك الأزمة إلى أن أرتعى فى أحضان أول رجل ألتقى به مصادفة
على قارعة الطريق ، يرمقنى بنظرة حب أو يتكلف الغرام ، كما تفعل كثيرات
من سيداتنا الشقيات المهجورات مثلى . هل لأن الأزمة ليست قوية حادة
تخلوها من عوامل الغيرة التى لا تأتى إلا عن طريق الحب ، وأنا لم أكن أحب
زوجى ؟ أو لأن عواطفى الشريفة ومبادئى الراقية أوسراب المثل الأعلى الذى
كنت أطمع إليه فى حياتى الزوجية قد حفظنى من السقوط والاستسلام لعوامل
تلك الأزمة المخجلة الجنونية .

إذا كيف أنتقم منه وبماذا أبقيه فى البيت وأجعله يحترم المنزل ؟ كيف
أعيد إليه حبه المحتضر المتلاشى ؟ فأوجدت طريقة تتفق مع كرامتى ، ساذجة
طاهرة كنفسى التى يعلم الله أنه لم تدنسها الحياة بدنس حتى الآن .

فسولت لى نفسى أن أخالف أوامره ، فأخذت أكثر من الخروج وزيارة
صديقاتى ، موعزة إلى خادمتى أمينة أن تدس له ذلك دسأ عند مجيئه . ولكن
بدلاً من أن تحيى الغيرة حبه المحتضر كما كنت أتوقع ، أثارت فيه غضبه ،
فتشاجرنا . ولما كنت لا أملك زمام نفسى الثائرة أغلظت له فى القول ، فصغنى
فسبيته ، فطلقنى ثلاثاً .

« . . . إني أشعر بأن يداً قوية تدفعني إلى هوة عميقة أحاول عبثاً الابتعاد عنها . . فأغيشني . . إنصحيني ، لأنني في أشد الحاجة إلى النصيحة والعزاء »^(١) .

٢ - « درس مؤلم » لشحاته عبيد^(٢) :

وهذا الكاتب قد تلا نتاجه القصصى نتاج أخيه عيسى مباشرة ، فقد نشر مجموعته القصصية « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ وهى تحوى قصصاً تصور جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية المصرية ، وتتجه أكثر إلى الجوانب الأخلاقية ، وبخاصة المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة . فالقصة التى سميت بها المجموعة ، تدور فعلاً حول « درس مؤلم »^(٣) ، وتصور بعض آثار الانحراف الذى يتورط فيه

(١) اقرأ القصة كاملة فى « إحسان هام » ص ١ - ٨ .

(٢) هو شقيق عيسى عبيد ، وقد نشأ مثله فى أسرة متوسطة بحى الظاهر ، وهى أسرة يرجع أنها ذات أصول مسيحية شامية . وقد كان مثل أخيه ذا ثقافة فرنسية ، وعلى صلة بالأدب الواقعى الفرنسى فى مجال القصة . وكان فى شبابه مهتماً بكتابة القصة والمسرحية ، ولكنه بعد موت أخيه وعدم ظفره بالنجاح الذى كان يتوقعه ، انصرف عن النتاج الأدبى ، وبقى إلى آخر حياته يعمل فى ميدان التجارة ، حيث عمل فترة فى متجر « سمعان » ثم كان أخيراً يدير متجراً لبيع الأقمشة بشارع قصر النيل . وتوفى سنة ١٩٦١ . وكان أيام اشتغاله بالأدب من أشد المتحمسين للأدب المصرى المحلى ، وللواقعة التحليلية . وقد خلف مجموعة قصص قصيرة هى « درس مؤلم » التى نشرت سنة ١٩٢٢ ، كما شارك أخاه عيسى فى مسرحية لم تنشر اسمها « الرقطاء » .

اقرأ عنه فى « القصة القصيرة » لعباس خضر ص ١٢٩ وما بعدها ، وفى مقال لنقولا يوسف فى المساء عدد ١٢/٧/١٩٦٢ . واقرأ أهم آرائه عن الأدب والقصة فى مقدمة مجموعته « درس مؤلم » .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ص ١ - ١٩ .

بعض الرجال حين يتركون زوجاتهم ويبحثون عن أخريات ، حيث تكون النتيجة تعرض الزوجات للوقوع في حبال رجال من نفس النوع ، تماماً كما أوشك أن يحدث لزوج طلعت بك مع صديقه سرى بك عند الخياطة ، لولا أن الزوج اكتشف الأمر ، فسافر بزوجته بعيداً وثاب إلى رشده من « الدرس المؤلم » .

وقصة « البائنة »^(١) تصور تطلع البعض لى الثراء والوصول إليه بطريق غير مشروع أخلاقياً ووطنياً . فهي تدور حول أسرة من المهاجرين الشاميين تريد أن توفر لابنتها مالا يساعدها على الزواج من ابن أحد الأغنياء ، وتصل إلى ذلك بفتح مطعم و « بار » لقوات الاحتلال ، وتكون النتيجة أن البنت تسقط ، حيث يعيث بها بعض جنود تلك القوات . وهكذا تصل تلك الأسرة إلى بغيثها ولكن على أنقاض شرفها وشرف ابنتها .

وقصة « الإخلاص »^(٢) تمثل موقف المرأة التي تحملها الظروف القاسية على السقوط ، ولكنها برغم ذلك تحتفظ في أعماقها ببؤرة طهارة ، فلا تسمح لنفسها بخيانة بيت احترامها وفتح أبوابه لها ووثقت سيدته بها .

وقصة « موعد غرام »^(٣) تمثل موقف امرأة تكتشف خداع قريب لها وإغراءه إياها . وكانت قد وافقته - قبل أن تكتشفه - على أن تلقاه في عوامة على النيل ؛ ولكنها بعد أن عرفت بعثت إليه برسالة تحيب أمله وتفسد

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٢١ - ٤٣ .

(٢) انظر : « درس مؤلم » ص ٨٥ - ٨٩ .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ص ٩١ - ٩٨ .

تديره ، وقد تحوت أن تصله الرسالة في نفس الساعة التي كان ينتظر فيها الضحية .

كما تتضمن هذه المجموعة بعض القصص المرحية التي توشك أن تكون بسطاً لنكتة مصرية أو فكاهة شعبية . ومن ذلك قصة « مبروك يا أم محمد »^(١) ، التي تعرض بصورة فكاهية حكاية عجوز شطاء تزوج - مخادعة عن طريق الخاطبة - من رجل يصغرها بكثير ، ولكن الرجل يكتشف حقيقتها ليلة الزفاف ، فيتركها منصرفاً ككل المحتفلين ، وهو يقول مثلهم : « مبروك يا أم محمد » .

ومن ذلك أيضاً قصة « الغيرة العمياء »^(٢) التي تصوغ نادرة مريحة من النوادر الدائرة حول الزوجات الساذجات ؛ فالبطلة أرملة حزينة ينقلب قلبها على زوجها وترحمها عليه إلى مقت وسباب ، حين تعلم من المقرئ أن زوجها الراحل يتمتع في الدار الأخرى بالحوار العين .

وفي المجموعة بعد ذلك قصة رمزية ، وهي قصة « بين غزالتين »^(٣) ، التي تهدف إلى معالجة عيب من العيوب الاجتماعية ، وهو تعدد الزوجات والجمع بين الضرائر . وقد رمز المؤلف إلى الزوجة الأولى بغزالة يقتنيها رجل في حديقة داره ، وهو سعيد بها وهي بدورها سعيدة به ؛ ثم يرمز المؤلف إلى الزوجة الثانية بغزالة أخرى ، يبدو للرجل أن يضمها إلى غزالته الأولى ، وتكون النتيجة أن يفسد أمر الغزالتين معاً ، ويخسر الرجل سعادته وهناءته السابقة .

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٨١ - ٨٤ .

(٢) انظر : « درس مؤلم » ص ٤٥ - ٥١ .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ص ٦٧ - ٧٩ .

والمجموعة لا تخلو من قصة تعرض بعض صور الكفاح الوطنى ؛
 فقصة « الصلاة »^(١) ، تعرض بعض صور هذا الكفاح ، وإن كانت قد
 ضمت إلى ذلك بعض ما يعانى الأديب المجدد المخلص من ضياع . فهى
 تدور حول أديب من هذا النوع ، قد مات وترك أرملة وأطفالا ، لم ينقذهم
 من الفاقة إلا سوق خيرية بيعت فيها بعض مؤلفات هذا الأديب . وكان
 تنظيم هذه السوق بفضل بعض السيدات المشتغلات بالحركة الوطنية . وكن
 قد أعددن فى نفس السوق صورة للزعيم الوطنى سعد زغلول ، لإجراء مزايده عليها
 لصالح أعمال البر ، وحين رأى الناس الصورة التى كانت محجة أول الأمر ،
 راحو يهتفون لسعد والاستقلال .

ونخصائص قصص شحاته عبيد تشبه فى جملتها خصائص قصص
 أخيه عيسى ، من حيث المجال والشخصيات وطريقة التناول . غير أن شحاته
 عبيد أقرب فى قصصه إلى إحكام البناء ، وأبعد عن الأفكار المقحمة
 والمصطلحات العارية . كما أنه أميل إلى الدعابة وروح الفكاهة . وفنه بعد
 ذلك أجود وأسلوبه أدق^(٢) .

وليس من المستطاع فى هذا المقام عرض نماذج عديدة تؤكد خصائص
 قصص هذا الكاتب . ولعل فى إيراد جزء من قصته « درس مؤلم » ما
 يقرب أبرز تلك الخصائص .

يقول المؤلف على لسان من يسمى « طلعت بك » الذى راح يحكى
 للراوى إحدى مغامراته . . . « الخلاصة أن من دخل منزل مدام

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٥٣ - ٦٥ .

(٢) انظر : القصة القصيرة فى مصر لعماس خضر ص ١٦٨ - ١٦٩ .

« دى سيريز » لا يشك فى أنه مصنع للأزياء الجديدة ، ولكن الأخصاء المترددين يعرفون أن الجناح الأيمن من المنزل مخصص لاجتماع الأحباب .
 « بفضل مدام » دى سيريز » كنت كل يوم أقطف ثمرة شهية من ثمار بساتين ممتعة ، فى يوم - وأنا نازل من أتوموبيلى عند باب منزلها - وقف أتوموبيل كبير ونزلت منه هانم ما رأت عيني أحسن منها . . . ولكن بدلا من أن أتبعها وأخذ المصعد معها شعرت بنجل داخلى ووجف لم يسبق لى أن أحسست بمثله ، فوقفت متظاهراً بأنى أريد شراء كتاب من المكتبة المجاورة ، وأخذت أجيل بصرى بغاوة فى عناوينها . . . حتى ظهرت الهانم وركبت أتوموبيلها وذهبت ، وبدلا من أن أتبعها صعدت حيثلدى إلى مدام « دى سيريز » غير مستظر نزول المصعد .

« . . . ولكن مدام » دى سيريز » كانت أمكر من أن تبوح بأسرارها وتعرفنى بشيء لأنها تخشى أن تضيع فائدتها . غير أنى تمكنت من أن أعرف منها أن الهانم من طبقة عالية ومتزوجة من رجل سكير « خباص » يهجرها جرياً وراء بائعات الهوى . . . فأكدت لها أنى مستعد أن أعمل كل ما تريد وأنى مقدر لأتعبها . فقالت : يحسن أن نتقابل فى منزلها ، وبما أن الهانم غداً ستأتى فى الساعة العاشرة ، فلا بأس من وجودى قبلها بربع ساعة .

« . . . ذهبت فى اليوم التالى ، ولم يطل انتظارى حتى دخلت الهانم ، ومرت بالرفة التى كنت فيها دون أن تلقى بنظرة عليها . . . وأخذت ألوم نفسى على انصياعى لنصيحة مدام « دى سيريز » ولكن ما أثلج صدرى أنى رأيت الهانم - بعد قليل وهى خارجة - تلقى بنظرة على الرفة ، فعرفت

أن قد جرى ذكرى عندها فقابلت المدام التي ابتسمت لرؤياى وقالت لى : إنها ستأتى غداً أيضاً ، وربما تمكنت من أن تجعلها تتردد كثيراً ، لأن لها فساتين كثيرة ، ثم أردفت قائلة : إنما يحسن ألا تترك بعد الآن حتى يتم كل شيء .

« ... ورأيت فى سرى بك صديقاً صدوقاً أبته لواعجى ، وأتبه عليه بمثل هذه المخلوقة التى - وأسفاه - لم أظفر منها حتى بكلمة واحدة ... فطلبت منه أن يرافقنى غداً فنجلس فى « بار » هنال بجوار المنزل ليراها ويحكم بعد ذلك . ومن غباوتى كنت أؤكد عليه فى الحجبء وألح ، وهو يهزأ منى ومن فتاتى وما زلت حتى وعلى .

« ... جلسنا فى بار مقابل لمترل مدام « دى سيريز » يمكننا من أن نبصر كل داخل وخارج ، وما كان لى من حديث مع سرى إلا قصة الهانم وما سمعته عنها وما أتمناه . وما هى إلا هنية حتى أقبل أتومبيلها ، فلكرت سرى بك ، وكأنى كنت أخشى إن كلمته أن تسمعنا . والغريب فى سرى أنه ما كاد يلمح الأتومبيل حتى غير جلسته منزوياً قليلاً ، وبعد أن كان منطلق البشرة هازناً ضحوكاً لعبوا ، انقبضت أساريه فجأة ، وأخذ يفتل شاريه .

« نزلت الهانم فأتبعته نظرى ، ونسيت سرى الذى لم أظن له ، حتى توارت بأتومبيلها ؛ فالتفت إليه ... وأخذت أؤكد له أنها أجمل امرأة وقع عليها بصرى ، وتطرفت إلى القدح فى زوجها وتغفله لتركه مثل هذه الجوهرة ، متدساً الأصداف اللامعة الكاذبة بين بائعات الهوى . وكنت أتكلم بحماسة وتحمس . وأما سرى بك فلم يهزأ منى كعادته ولم يسخر من

حي الجديده وتحسنى لها ومدافعتى عنها - كما كان ينتظر - بل ظل فى سكونه وسكونه .

« ... فى المساء انتظرناه ، كعادتنا فلم يحضر ، ولقد خطر بفقري مراراً وجود صلة بين حادثة الصباح وتغيبه ، ولكنى لم أدر ما هى .. ولكنى متأكد بأننى رأيتها معه فى الأتومبيل اليوم قاصدين المحطة ، فلا بد أنهما مسافران معاً .. كيف تمكن سرى بك من التعرف بالهانم فى مثل هذه السرعة ؟ وكيف أثر عليها فاستغواها ... ؟

(قال الراوى) :

فضحكتُ وقلت له :

- الحقيقة لا ... أستنتج بأن الهانم زوجة سرى بك ، وهذا ما كان يجب أن تستنتجه . فنظر إلى محملاً مبهوئاً وقال :

- هى هى زوجته ... ؟

فأجبتة لماذا لا تكون زوجته ، أتعرف زوجته أنت ؟

فأجابنى سلباً ، وأردف قائلاً :

- ولكن على أى دليل بنيت هذا الاقتراض ؟

فأجبتة : أنت أخذت سرى وذهبت لتريه الهانم ، وبعد أن كان يمزح ويهزأ بك بنفس مرتاحة مطمئنة ، انقلب فجأة عند وقوف الأتومبيل ، وقبل نزول الهانم ، نعم قبل نزول الهانم ، لأن سرى بك لم يكده يبصر الأتومبيل حتى عرف أتمبيله ولم يكن فى حاجة لأن يبصر الهانم ليعرفها .

« ... أؤكد لك أنه لم يسمع كلمة مما قلته له ، بل انتقل بفكره

ست سنوات إلى الوراء ، إلى السنة الأولى من زواجهما ، تلك السنة

التي قضياها وكانت ألد سنى حياته ، مقارناً بينها وبين الحياة التي يقضيها الآن في السكر والعريضة مضنياً صحته وشبابه ، هاجراً زوجته التي كما قلت له أنت عنها : إنها جوهرة ، وأنحيت باللائمة على ذاك الزوج الذي يهجرها ليتلمس الأصداف اللامعة الكاذبة من بنات الهوى . « ... في هذه الليلة فقط عرف سرى بك قيمة السعادة العائلية ، وقدر المرأة التي عنده قدرها . ولكي ينجو بنفسه ، انتهز فرصة تأثيره العصبي ، وبفضل مركزه ودالته على كثير من الأصحاب ... تمكن أن يأخذ إجازة شهر يقضيها مع زوجته ليتناسى ذلك الماضي المؤلم »^(١).

٣ - من « الشيخ جمعة » إلى « فرعون الصغير » لمحمود تيمور^(٢) :

ونجاج محمود تيمور في القصة القصيرة - خلال الفترة التي يساق عنها الحديث - نتاج غنى خصب ، يوشك أن يفوق - في كمه - نتاج كل رفاقه

(١) اقرأ القصة كاملة في : « درس مؤلم » ص ٩١ - ٩٨ .

(٢) ولد سنة ١٨٩٤ بمنازل تيمور بدرب سعادة بالقاهرة ، ونشأ في هذه البيئة العلمية الأدبية التي عرف بها هذا البيت . . وقد أتم دراسته الابتدائية والثانوية ثم التحق بالزراعة العليا ولكنه لم يتمها لمرض أصابه ، ولارتباطه الشديد بالأدب ، ثم لعدم احتياجه إلى الوظيفة . وقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر ، ثم ثنى بكتابة بعض القصص الخيالية العاطفية ثم تحول إلى القصة الواقعية الفنية بتوجيهات أخيه محمد . وقد كان لتنقله بين درب سعادة حيث منزل الأسرة الأول ، وعين شمس حيث منزله الثاني ، وبعض قرى الريف المصرى حيث كان لوالده أرض زراعية ، كان لهذا التنقل أثر كبير في إكسابه خبرات وتجارب وتعرفه على شخصيات ، مما أمدّه بزيادة خصب في عمله القصصى . كما أن سفره إلى أوروبا سنة ١٩٢٧ ، ثم سنة ١٩٢٩ وإقامته في سويسرا أكثر من ثلاثة أعوام ، مما زاد صلته بالأدب الأوربي .

وقد كتب تيمور القصة القصيرة والرواية والمسرحية والرحلات والمقالة والبحث . فله من مجموعات القصص القصيرة غير المجموعات التي ذكرت في أول هذا الحديث عن نمو القصة القصيرة : « مكتوب على الجبين » و « قال الراوى » و « شفاه غليظة » و « خلف اللثام » و « بنت الشيطان » و « إحصان لله » و « كل عام وأنتم بخير » و « شباب وغانيات » و « أبو الشوارب » و « ثائرون » و « دنيا جديدة » و « نبوت الحفير » و « تمر حنا عجب » و « أنا اقاتل » و « انتصار الحياة » . . وله من =

مجتمعين ، وذلك لما أتاحه له التفرغ الكامل ، وتوفير مطالب الحياة ، وعدم الاضطرار إلى التوزع بين الفن ولقمة العيش . ففي هذه الفترة وحدها نشر محمود تيمور تسع مجموعات تبدأ « بالشيخ جمعة » سنة ١٩٢٥ ، وتنتهى « بفرعون الصغير » سنة ١٩٣٩^(١) . وهى تضم عدداً هائلاً من القصص القصيرة ، التى تعنى فى - المقام الأول - بتصوير الأشخاص العاديين ، بل بمن هم دون العاديين ، من هؤلاء الذين تتخطاهم العيون أو تنظر إليهم باستخفاف ، مثل « البائع المتجول والعريجي والمجنون والأبله » كما تتخذ هذه القصص موقف التعاطف الرائع مع الفقراء والبسطاء ، وموقف الوخز اللاذع للأغنياء وأبناء الطبقة المتعالية ، كالشبوات والإقطاعيين ونحوهم . . . كما تهتم هذه القصص - إلى درجة كبيرة - بتحليل

= الروايات : « نداء المجهول » و « سلوى فى مهب الريح » و « كليوباترة فى خان الخليل » و « شروخ » و « إلى اللقاء أيها الحب » و « المصاييح الزرق » . . . وله من الرحلات : « أبو الهول يطير » و « شمس وليل » و « جزيرة الجيب » و « خطوات على الشلال » . وله من المسرحيات « حواء الخالدة » و « اليوم خم » و « ابن جلا » و « صقر قریش » و « المنجأ رقم ١٣ » وعدد آخر من المسرحيات يزيد على عشر . . . وله من مجموعات المقالات : « شفاء الروح » و « عطر ودخان » و « ملامح وغضون » و « النبي الإنسان » . . . وله من الأبحاث : « فن القصة » و « مشكلات اللغة العربية » ، و « الأدب الهادف » و « طلائع المسرح العربى » وعدد آخر من الأبحاث المتصلة بالحضارة والأدب واللغة . وقد ترجمت بعض أعماله إلى لغات أجنبية . واختير تيمور عضواً بالمجمع القومى كما نال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ اقرأ عنه فى : « محمود تيمور » لنزيه الحكيم . وفى « شفاء الروح » لمحمود تيمور الفصل الأول . وفى « فرعون الصغير » لمحمود تيمور الطبعة الثالثة المقدمة التى كتبها المؤلف بعنوان « المصادر التى ألهمتنى الكتابة » وقرأ عند ذلك فى : فجر القصة ليحيى حق ص ٦٩ - ٧١ . وفى القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٧١ - ٢٠٢ . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقي ضيف ص ٢٩٩ - ٣٠٤ . وقد كان بما ورد هنا معلومات قدمها الأستاذ تيمور للمؤلف .

(١) وبينهما « عم متولى » سنة ١٩٢٥ و « الشيخ سيد العبيط » سنة ٢٦ و « الحاج شلبي » ١٩٢٨ و « الأطلال » ١٩٣٤ و « أبو على عامل أرست » ١٩٣٤ و « الشيخ عفا الله » ١٩٣٦ و « قلب غانية » ١٩٣٧ و « فرعون الصغير » سنة ١٩٣٩ .

أوهام العامة وما تحدثه من آثار خطيرة ، ثم بعرض الأمراض الاجتماعية والخلقية ، وما تسببه من عواقب وخيمة . وليس من المستطاع — في هذا المجال — عرض هذه القصص جميعاً ولو بأشد ألوان الإيجاز ، وليس من المقبول سرد عناوينها فقط . وربما كان من الميسور في هذا المقام هو عرض نماذج فقط لأهم ألوانها .

فمن اللون الذى يعنى برسم الشخصيات ، قصة « الشيخ جمعة »^(١) ، التى سميت بها المجموعة الأولى ، وهى صورة فنية صادقة للرجل الريفي السعيد بإيمانه ، المنعم بخيالاته ، القانع ببساطته .

ومن هذا اللون قصة « عم متولى »^(٢) ، التى سميت بها المجموعة الثانية . وهى ترسم شخصية الرجل الطيب الساذج ، الذى تحوله الأوهام الداخلية والإيحاءات الخارجية إلى ولى من أولياء الله ، حتى يصير — وهو بائع فول سودانى ولب متجول — المهدي المنتظر ، وذلك فى وهمه طبعاً وفى زعم بعض السذج ممن هم على شاكلته .

وفى هاتين القصتين يبدو التعاطف الشديد مع البطلين : الفلاح الطيب والبائع الساذج . على أن القصة الثانية تزيد على التعاطف ، شرح ما تفعله أوهام العامة من نتائج خطيرة . وقد ركز الكاتب على تلك الفكرة فى قصته « الشيخ سيد العبيط »^(٣) ، التى لا تخلو بدورها من التعاطف مع البطل . فى هذه القصة — التى جعلها المؤلف عنوان مجموعته الثالثة — يصور فلاحاً طيباً يصاب بحادث يفقده الذاكرة ، فيتلقاه الناس أولاً على

(١) انظر : « الشيخ جمعة » ص ١٨ - ٢٤ .

(٢) انظر : « عم متولى » ص ٢ - ١٦ .

(٣) انظر : « الشيخ سيد العبيط » ص ٥٠ - ١٠٨ .

أنه مجذوب ومن أولياء الله . وحين تشتد العلة بالشيخ سيد وتصل به إلى حد الجنون فيلحق الأذى ببعض ؛ يتحولون إلى الاعتقاد بأنه شيطان ، وتكون نهايته أن ينهالوا عليه ضرباً ذات يوم حتى يموت ، ويستمر رسم الشخصيات البسيطة والتعاطف معها خلال أعمال الكاتب ، حتى نصل إلى المجموعة التاسعة من مجموعات قصصه القصيرة ، فنجد في قصة « حزن أب » يرسم شخصية « الشيخ عساف »^(١) ، ويتعاطف معه ، وهو الرجل الرقيق النساج الذي فقد ابنه تحت عجلات القطار ، فأنتهى حياته بمثل ما انتهت به حياة ابنه . . . ونجد كذلك في قصة « غانية الحانة »^(٢) يرسم شخصية « نرجس » ويتعاطف معها ، وهى تلك الصبية البائسة التى تحولت خلال الحرب الكبرى الأولى إلى فتاة من بائعات الهوى . . . ويفعل نفس الشيء مع « الزنكلونى » فى قصة « أركان الضوء »^(٣) . والزنكلونى صبي ضعيف الذاكرة قليل الذكاء معذب بذلك دون رفاقه التلاميذ ، بل مضطهد من المسئولين فى المدرسة ؛ فبدلاً من أن يعالجوا تخلفه بوسائل علمية ، نراهم يشتطون فى عقابه ، حتى لا ينال من الدرجات غير الصفر ، ولا من الطعام غير الرغيف الخاف ، ولا من القسح غير الحجز إلى الغروب يوم الخميس .

ومن اللون الذى يخز فيه المؤلف الأغنياء والطبقات المتعالية ، قصة « الست تودد »^(٤) التى تصور ترف الأغنياء وخصاصة أقاربهم . ثم قصة « خالة سلام باشا »^(٥) التى تجسم نفاق البشوات وتظاهروهم بالعظمة

(١) انظر : فرعون الصغير ص ٨٥ - ٩٤ .

(٢) انظر : فرعون الصغير ص ٩٥ - ١٢٦ .

(٣) انظر : فرعون الصغير ص ١٤٣ - ١٥٠ .

(٤) انظر : الشيخ جمعه ص ٦٢ - ٦٨ .

(٥) انظر : الشيخ سيد المييط ص ١٧٦ - ١٩٥ .

الكاذبة ، حتى ليهمل الباشا حالته وهي حية فتبيع زعازيع القصب بإحدى القرى ، فإذا ما ماتت استغل موتها للتظاهر والدعاية ، فنشر نعيًا مطولا ذكر فيه حسبها ونسبها ، ونشر موعد وصول جثمانها في قطار خاص ، لكي تشيع جنازتها في موكب حافل .

ومن أهم خصائص تيمور في قصصه القصيرة : رعاية الحكمة الفنية ، واستخدام الواقعية بحذق ورهافة ، والميل إلى التحليل بدقة ومهارة ، والجروح إلى المحلية بذكاء وصدق .

ومن أهم خصائصه بعد ذلك : النزوع إلى الخيال ، والحدة في العاطفة والمبالغة في التصوير . وقد كانت هذه الأمور أشد وضوحاً في قصصه المبكرة ، ولعلها كانت من آثار قراءته لأدب المنفلوطي ثم ميله في حديثه إلى كتابة الشعر^(١) . على أن النزعة الخيالية والحدة العاطفية والمبالغة التصويرية ، قد بدأت تخف في قصصه المتأخرة نسبياً .

وفي الجانب اللغوي يلاحظ على قصص تيمور أنه استخدم اللغة العربية الجميلة البسيطة الدقيقة ، مع الميل إلى العامية المناسبة في حوار بعض القصص المبكرة ، التي جعل العامية في حوارها في موضع التجربة . ثم عدل عن ذلك وآثر الفصحى في الحوار أيضاً وأصبح من أشد خصوم العامية^(٢) .

وبعد . لعل إيراد هذا الجزء من قصة « حزن أب » مما يقرب نزعة

(١) انظر : « الفن القصصى في الأدب العربى الحديث » للدكتور محمود شوكت ص ٢٠٨ -

٢٠٩ ، و « القصة القصيرة في مصر » لعباس خضر ص ١٧٦ - ١٧٧ ثم ص ١٩٨ .

(٢) انظر : مقالة مجموعته الأولى « الشيخ جمعة » في الطبعة الأولى التي يصرح فيها بأنه استخدم العامية في بعض القصص على سبيل التجربة ، ثم في الطبعة الثانية التي يصرح فيها بالعدول عن التجربة ويرى كتابة القصة جميعاً بالفصحى ، وانظر : فجر القصة ليحيى حتى ص ٦٩ .

تيمور وطريقته في التناول القصصى ، ويوضح أهم سمات قصصه القصيرة :
 « كانت لنا ضيعة في « الشرقية » أوالى التردد عليها لتعهد أعمالها
 الزراعية . وكنت أعرف فيها رجلا يدعى « الشيخ عساف » ، هو نساج
 كثيراً ما زرتة في داره لأشاهده وقت العمل ينسج على نوله المتواضع البدائي ،
 وهو يرحب بي في كل مرة أزوره فيها ، ويقدم لي تحيته الريفية
 المعروفة : القهوة .

« والرجل وقور النفس ، وسيم الطلعة ، حلو الحديث ، له لحية
 مهندمة ، يختلط في شعرها البياض بالسواد .. ماتت زوجته منذ أعوام ،
 وخلفت له ابناً وحيداً ، هو كل أسرته . عكف على تربيته وتعليمه
 صناعة النسيج ، حتى برع فيها ، وأصبح ساعده الأيمن . وكان شاباً
 جميل التكوين ، قوى البنية ، تلمع عيناه ذكاء ونشاطاً . يحبه أبوه
 أعظم الحب ، ويكثر من التحدث عنه في المجالس ، معدداً مواهبه
 في زهو وإعجاب .

« وذهبت مرة إلى الضيعة كعادتي ، فبوغت بخبر فاجع كان له
 أسوأ وقع في قلبي . . . علمت بأن هذا الفتى مات قتيلاً تحت
 عجلات القطار ! ...

« فقصدت من فوري إلى « الشيخ عساف » في داره لأعزيه عن
 نكبته ، فأحسن استقبالي ، وأكرم وفادتي ، وقدم لي - على عادته -
 قهوته الريفية . ولكنه كان يروح ويحيى كآلة المتحركة بلا روح ، وشهدت
 عليه شحوباً وامتقاع لون ، وكنت أحس - وهو يتكلم - أنه يتزعزع الألفاظ
 من فقه في جهل ، وكأنه يلتمس الموضوعات في حيرة ، ذلك الذي
 عرفته لا تعوزه طلاقة ولا يخونه بيان . . . ورأيتة تعتريه نوبات صمت

ووجوم ، يستيقظ منها منعوراً ، ويتلفت حواليه مدهوشاً ، كأنما يقول :
أين كنت ؟ وأين أنا الآن ! ثم يستأنف حديثه في مشقة ومعاناة ...

« وقد عزيت بكلمة موجزة ، حاولت أن أضمنها حقيقة شعوري له ،
فأجابني برد ساذج مألوف ، أدها بصوت حبيس ، ونبرات مختلجة ...
وكان هذا الحديث القصير كل ما تبادلناه من الكلام في مصرع ولده
الوحيد . ولا انتهت زيارتي ، هزرت - في صمت يده طويلا هزة
الود والحنان ...

« وأخذ الرجل في بعض الأحيان يزورني في « الدوار » أداء لحق المجاملة ،
فيقضي جل الوقت راكد النفس ، يتصفح همومه همماً بعد هم في غيبوبة
وارتياح . . . فإن تحدث لم ينبس بحرف يتصل بالكارثة التي دهمت
ولده ، فأثكلته إياه !

« وبعد تناول القهوة معي ذات مرة رفع رأسه وسألني قائلاً :
ألا تستطيع أن تخبرني يا سيدى : بم يشعر من يموت تحت عجلات
القطار ؟ ... ما مبلغ ألمه ؟ ...

فباغتني هذا السؤال ، وحاولت عبثاً إخفاء حيرتي ، فلم أتمالك أن
قلت له : أظن أنه لا يشعر بشيء ، إنها ميتة سريعة ...
فجهر بقوله في تأكيد :

يقينى أنه يعاني أشد الآلام ! ...

« واحتقن وجهه وغارت تجاعيده أكثر من قبل ، واحمرت عيناه
المربدتان ، وانتفخت عروق رقبته ، واضطرب تنفسه . فاحترمت عاطفته
المهتاجة ولم أجب ...

« ... جاء في ليلة سفرى إلى القاهرة . . . فحيانى وجلس أمامى وهو
ينهج متعباً من السير ، وبعد أن استراح قليلاً بادرنى بقوله :
لقد قصدتك لحاجة ... فهل أنت قاضياً لى ؟ ...
فقلت وقد تحققت أن الرجل يعانى ضيقاً مالياً :
طلبك مجاب يا « شيخ عساف » ! ... كم تطلب ؟ ...
فنظر إلى متعجباً ، وقال :
لا أطلب نقوداً يا سيدى ! ...
— إذن ماذا ؟
— أسمح لى بمرافقتك إلى « الزقازيق » غداً ؟
« ... وكان يتكلم بلهجة متزنة رقيقة ، وقد بدأ وجهه يشرق إشراقه
القديم ، وأخذ بيدى وجعل يلاطفها فى إلحاح ، وهو يقول :
ألا تجيبينى إلى طلبى ؟ ...
فقلت له ، وما زلت متحيراً :
أجيبك إليه إذا كان يسرك ...
فلمعت عيناه وقال :
يسرنى جداً ! ...
« ... وأخرجت ساعتى وقلت :
بقى على وصول القطار خمس دقائق ! ...
فرفع « الشيخ عساف » رأسه وقد التمعت عيناه بوميض عجيب ،
وقال وهو يستعد للقيام : هلم ! ..
« وقمنا إلى الرصيف . وبعد قليل سمعنا هدير القطار ، ثم رأينا يهجم
على المحطة هجوم الغازى المتصر . وبينما كنت مشغولاً مع الناظر والحمال

بإعداد الحقائق ، سمعت صباحاً عالياً مبعثه جلبة وهرج ، ثم شاهدت
ازدحاماً على جهة من الرصيف وطرقت سمعى هذه الحملة :
لقد تهشم وتقطع إرباً إرباً . . .

« وجريت صوب الزحام ، واستطعت أن أرى تحت عجلات القطار دماً
يتسائل وبقايا أثواب متناثرة ، وأشتاتاً من لحم آدمى . . .
والتفت حولي أتفقد « الشيخ عساف » فلم أعثر لشخصه على أثر ! .. » (١)

٤ - « سخرية الناي » و « يحكى أن . . » لمحمود طاهر لاشين (٢) :
هاتان هما المجموعتان اللتان تمثلان نتاج هذا الكاتب في الفترة التي

(١) اقرأ القصة كاملة في « فرعون الصغير » ص ٨٥ - ٩٤ .

(٢) ولد سنة ١٨٩٥ ونشأ بالقاهرة في حي السيدة زينب ، في أسرة متوسطة . وقد
تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة محمد علي ، كما تلقى تعليمه الثانوي بالمدرسة الخديوية ، ثم أتم
دراسته العالية بمدرسة المهندسخانة العليا ، وعين مهندساً في مصلحة التنظيم بالقاهرة ،
- وظل يترقى في السلك الوظيفي حتى وصل إلى درجة مدير عام . ثم أحيل إلى المعاش بناء على
طلبه سنة ١٩٥٣ قبل السن القانونية بستين ، حيث أراد أن يتفرغ للأدب . . ولكنه مات
سنة ١٩٥٤ .

وقد كان محمود طاهر لاشين مقبلاً بدافع الهواية على الأدب الإنجليزي والفرنسي وبخاصة
على النوع القصصي ، كما اتصل عن طريق المترجمات بالقصص الروسي . وكان إلى جانب
ذلك على صلة بالأدب العربي في نصوصه الجيدة . وقد جمع ذلك إلى موهبته فكان قصاصاً
ممتازاً . وأفاد من عمله كمهندس تنظيم يطوف بأحياء القاهرة ويخالط الناس ويرى عن كثب
مشكلاتهم .

وقد اتجه أولاً إلى كتابة القصة القصيرة ، والتعليقات الفكاهية وكان ينشرها في مجلة
« الفجر » التي كان من مؤسسيها سنة ٢٥ . ثم عالج الرواية بعد ذلك بسنوات . . وقصصه
القصيرة المبكرة قد جمعها في مجموعتين هما : « سخرية الناي » التي ظهرت أواخر سنة
٢٦ و « يحكى أن » التي ظهرت سنة ٢٩ وقد كتب بعد ذلك مجموعة أخرى نشرت سنة ١٩٤٠
بأسم « النقاب الطائر » . أما نتاجه الروائي فتتمثله « حواء بلا آدم » التي ظهرت سنة ١٩٣٥ .

اقرأ عنه في : « فجر القصة » ليحيى حتى ص ٧٧ وما بعدها . وفي المقدمة التي كتبها
يحيى حتى لمجموعة « سخرية الناي » التي طبعها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٤ وفي « القصة القصيرة »
لعباس خضر ص ٢٠٣ وما بعدها .

يساق عنها الحديث ، وهما تحويان قصصاً عديدة ، تهتم في المقام الأول بتشخيص بعض الأمراض الاجتماعية والقصد إلى علاجها ، ثم تكشف بعض العلاقات المنحرفة أو غير السليمة بين الرجل والمرأة ، في مجالات المغامرات والحب والزواج . وقد غلب تشخيص الأمراض الاجتماعية والقصد إلى علاجها على المجموعة الأولى : كما غلب كشف العلاقات المنحرفة أو غير السليمة على المجموعة الثانية .

ففي المجموعة الأولى نرى قصصاً تدور حول أمراض اجتماعية مثل : « بيت الطاعة »^(١) ، و « تعدد الزوجات »^(٢) ، و « الزواج بالأجنبيات »^(٣) ، وعاقبة السكر الذي يدمر العقل ويدفع بزوجة السكير إلى « قرار الهاوية »^(٤) ، وما إلى ذلك .

وقد جسم المؤلف أخطر الأمراض الاجتماعية - حينذاك - وهو داء التخلف والسلبية ، في قصة « سخرية الناي »^(٥) ، التي سميت بها المجموعة . وهي تصور ألوان التعاسة التي كان يرزح تحتها المجتمع المصري ، مما حمل البطل على اللامبالاة والسلبية ، حتى لم يعد يفرح لشيء ولا يحزن لشيء ، ولا يهتم بأي شيء ، وإنما هو يعيش يومه على هامش الحياة ، وحين يخلو إلى نفسه في هدأة الليل ، يطلق نايه غير ملق بالآخريين ، حتى ولو كانوا جيرانه الذين مات ابنهم وهو في عمر الورد ، بعد عودته من أوروبا حيث كان يدرس .

(١) انظر : سخرية الناي ص ٣٧ - ٤٧ .

(٢) انظر : سخرية الناي ص ٥١ - ٦٥ (قصة منزل للإيجار) .

(٣) انظر : سخرية الناي ص ٦٩ - ٧٩ (قصة الطواط) .

(٤) انظر : سخرية الناي ص ٢١ - ٣٣ .

(٥) انظر : « يحكى أن » ص ٧ - ١٩ .

والمجموعة الثانية تضم قصصاً شتى وتتناول أشخاصاً عديدين ، ولكن يلفت النظر فيها تلك القصص التي تفضح العلاقات غير المشروعة . ومن ذلك قصة « يحكى أن ^(١) » التي سميت المجموعة باسمها ، وهي قصة الفتاة الغنية اللعوب التي تتخذ من زواجها من موظف ساذج فقير ستاراً لعبها مع عشيقها .

ومنه أيضاً قصة « لون الحجل ^(٢) » التي تدور حول موظف ينحون زميله . وقصة « القدر ^(٣) » التي تجسم مأساة شاب متعلم ، يكتشف أخيراً أن أمه كانت تنفق على تعليمه من الاتجار بشرفها . ومنه أيضاً قصة « حديث القرية ^(٤) » التي تمثل تحايل معاون إدارة على الوصول إلى أهدافه الجنسية الرخيصة ، من امرأة إسكافي من أهل إحدى القرى ، حيث يجعله في وظيفة حاجب ، ثم يتخذ من زوجته خادماً في الظاهر وخليلة في الباطن ، وتنتهى الجريمة بجريمة أخرى ، حين يكتشف الحاجب السر : فيقتل غريمه والضحية معاً .

وفي المجموعة إلى جانب تلك القصص الكاشفة للتحايلات الجنسية ، طائفة من القصص التي تتعرض لبعض الارتباطات الزوجية غير السليمة . مثل قصة « ولكنها الحياة ^(٥) » التي تعرض موقف الصديق الذي لا يرى بأساً من الزواج بأرملة صديقه . ومثل قصة « الزائر الصامت ^(٦) » التي تدور حول فتاة

(١) انظر : « يحكى أن » ص ٣٨ - ٤٧ .

(٢) انظر : « يحكى أن » ص ٧٩ - ٨٩ .

(٣) انظر : « يحكى أن » ص ٦٠ - ٦٨ .

(٤) انظر : « يحكى أن » ص ٦٠ - ٦٨ .

(٥) انظر : « يحكى أن » ص ٢٠ - ٢٧ .

(٦) انظر : « يحكى أن » ص ٣٢ - ٣٧ .

يزوجها أبوها من شاب يعيش هو وأمه على الإيمان بالسحر . ومثل قصة « ألو... »^(١) التي تحكى حكاية رجل يتزوج امرأة لا تناسبه ، طمعاً في ميراثها الكبير ، الذي ينتظر أن يؤول إليها بعد موت والدها ، ولكن هذا الرجل يضيق بها ويستبطن انتقال الميراث إليها ، فيطلقها . وفي اليوم نفسه يموت أبوها وترث ما كان يحلم به الزوج الطامع .

ثم في المجموعة بعض القصص التي تقوم على الفكاهة ، ونومى في الوقت نفسه إلى عيب اجتماعي ، مثل قصة « الشاويش بغدادى »^(٢) التي ترسم صورة ضاحكة للعسكري الذي يقف في ميدان باب الخلق متحايلاً على سلب النقود من الباعة . ومن هذا اللون قصة « الشيخ محمد اليماني »^(٣) التي تقدم شخصية الدجال الذي يدعى أنه مجنوب من أهل الباطن . . . ومن هذا اللون كذلك قصة « ماذا يقول الودع »^(٤) التي تدور حول ضاربة ودع تكتشف أن لها ضرة ، فتحايل حتى تتصل بها وتقرعها بما شاعت من توبيخ ، دون أن تعرف الضرة من أمر هذه المرأة إلا أنها ضاربة ودع تقول ما ترى أمامها .

وتتسم قصص محمود طاهر لاشين من الناحية الفنية ، ببراعة التصميم ، والدقة في رسم الجو وربطه بالأحداث والشخصيات ، واستخدام الرمز أحياناً لتعميق الإحساس وتأيد الفكرة^(٥) .

(١) انظر : « يحكى أن » ص ٦٩ - ٧٣ .

(٢) انظر : « يحكى أن » ص ٢٨ - ٣٢ .

(٣) انظر : « يحكى أن » ص ٧٤ - ٧٨ .

(٤) انظر : « يحكى أن » ص ١١٣ - ١١٨ .

(٥) انظر : فجر القصة ليحيى حق ص ٨٣ - ٨٥ ، ٩٨ - ١٠٠ وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ٢٢٤ - ٢٢٥ وانظر مثالا لرمز الجيد في نهاية قصة « حديث القرية » التي سيرد جزء منها - متضمناً لهذا الرمز - في آخر هذا الحديث الخاص بقصص لاشين .

وروحه تميل إلى الفكاهة والدعابة والتعليقات القريبة من « القفشات » .
 أما من الناحية اللغوية فتمتاز قصص لاشين بجمال الأسلوب ، الذي
 يصل أحياناً إلى حد الجزالة ، بل إلى حد أن تأتي بعض عباراته نثراً
 لشطر من الشعر . . وهذا كله في السرد والوصف ، أما في الحوار ، فهذا
 الكاتب يؤثر العامية تماماً ، بل إنه يجنح إلى كلمات وتعبيرات منها في غير
 الحوار ؛ حين يكون ذلك أقرب إلى رسم الجو أو دقة الوصف أو أداء
 الفكاهة^(١) .

وربما كان في هذا الجزء من قصة « حديث القرية » ما يمثل نزعة
 طاهر لاشين وأهم خصائصه الفنية . . يقول المؤلف بعد أن بدأ القصة
 بالحديث عن ذهاب الراوى إلى قرية بناء على دعوة صديق له ، وذكر
 أنه ابتهج أولاً بقاء الطبيعة ، ثم اغتم بمشاهدة حال الفلاحين ، وأنه في
 لقاء بهم في المصلى أخذ يصارحهم بشظف عيشهم ويرسم لهم الطريق
 ليصلحوا من أمورهم لو أرادوا . وكان ذلك بمحضر من الشيخ « محسن »
 مأذون القرية ، الذي صرفهم عن هذا الحديث الجاد بألوان من التخدير
 المعروق للإرادة ، وأخذ يسرد لهم قصة « عبد السميع » على هذا النحو :

« - عبد السميع هذا كان - ولا مؤاخذه - إسكافى . . وكان يعيش

على قفا من « يرقع لهم » .

(وضحك لنكتبه فانهمرت الضحكات من كل صوب) ولكن لم يرض
 بما قسم الله له . . وأراد . . .

(١) انظر : فجر القصة ليحيى حتى ص ٨٥ ، ٨٧ والقصة القصيرة لعباس خضر
 ص ٢٢٥ - ٢٢٧ . وتأمل روحه الفكاهة ودعابته اللطيفة وتعليقاته اللاذعة ولغته القصصية ،
 في النموذج الذي سيختم به هذا الحديث عن قصص لاشين .

(وهنا صفق تصفيقة ذات مقطع وأكد تأكيداً للكلمة) أن يرفع نفسه إلى درجة لم تكتب له في الأزل .

صوت : الناس الأقدمين قالوا : الطمع يذل من جمع .

— استدرجه الله والله خير الماكرين . . فبعث إليه بمعاون إدارة ؛ وهو شاب أعزب ممن باعوا الآخرة بالدنيا ، فعين عبد السميع في وظيفة حاجب خصوصي له في المركز ، وفتح له بابه ، وأغلق عليه النعمة ، فأصبح عبد السميع من سكان البندر ، ويلبس الجاكتة والطربوش ، ويمشي في الأرض مرحاً ، مع أن الله سبحانه وتعالى قال : « ولا تمش في الأرض مرحاً ، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً » .

فاشتبكت أصوات الفلاحين يرددون : « جل من هذا كلامه » وتتابع الزفرات . . وساد الصمت هنيهة ترققت فيها أنغام الناي البعيد حزينة متتابعة .

— الوظيفة والنعمة لم يُقصد بها عبد السميع ، وإني أستغفر الله مما سأقول . المقصود بالذات هي امرأة عبد السميع ، فهي رغم فقرها غاية في الجمال كما تعلمون . وكان معاون الإدارة كثيراً ما يراها بجانب عبد السميع . . . فزين للزوج أن يجيء بها معه لتكون تحت عينيه ، ولتقوم بشئون المنزل ، لأن المعاون كان أعزب ، وتم للسيد مراده . . وعبد السميع ، هل نفعه سعيه ؟ حاشا وكلا ، فإنه بعد مدة من الزمن تسلط عليه الوسواس .

— يا لطيف . . . يا لطيف .

— وركبه الهم . .

— يا حفيظ . . يا حفيظ . .

— وأصبح لا يهنا له حال ولا يهدأ له بال . .

ثم ترك المأذون سامعيه يبدون تأثرهم بمختلف العبارات ، ومد يده إلى جرة كروية من الفخار فيها ماء ، وأخذ يرش منها ويحدث أعلى شوشرة تتيحها هذه العملية . وأسرع أقربهم إليه فأعاد الجرة مكانها ، بينما كان الشيخ محسن يسحب من جيبه منديلا كبيرا ، ربه يصلح لأن يكون منديلا كبيرا . وبعد أن تمحشا واستغفرا الله ، مسح فمه وهو يتمم بحمد الله . وبعد أن أعاد المندبل إلى مأواه ، وبعد أن داعب لحيته ماشاء استطرد فقال :

— وكيف يهدأ البال وقد جدت في الأمور أمور . . امرأة الإسكافي المسكينة التي كانت تغنى في الموالد وتتصدقون عليها . . يا سلام . . يا سلام . . أصبحت الآن تأمر وتنهى ، ولا تجد من تظهر عليه سيطرتها غير زوجها . (أصوات حسرة . . ودهشة وغضب) فإذا نهرا زوجها يوماً أسرع إلى سيدها باكية مولولة ، فينهر سيدها الزوج ويصفه بأنه فلاح لا يعرف قيمة المرأة . .

— لا حول ولا قوة إلا بالله .

— وكان المسكين يشكو إلى حاله ، فأنصحه بأن يترك ما ليس له إلى ما خلق له . .

ولكنه كان كالغريق . . وهكذا إلى أن أصبحت الحال واضحة لا شك فيها ، وصار يذوق من الغيرة ناراً ذات لهب . . مشرد الفكر ، دائم الحزن ، لا تنهأ له يقظة ولا نوم . ومع ذلك لم يكن يستطيع أن يخرج نفسه من هذا الجحيم .

أولا كان يعز عليه أن يترك النعمة التي تهبأت له . .

ثانياً كان الشيطان يلعب بعقله ، فكلما جزم بحقيقة الأمر وسوس له

الوسواس بأنه فلاح حقيقة ، وأن عيشة التمدن هي كما يرى ، فتتخدر أعصابه ويستكين .

أصوات : الله يقطع التمدن ويوم ما سمعنا على اسمه . . .

— واستمر الحال على هذا المنوال حتى جاءت الليلة الفظيعة ، في تلك الليلة أمر حضرة المعاون عبد السميع أن يجيء إلى العمدة . . هنا . . برسالة ، وأن يعود بالرد ، لاني الحال بل في الصباح .

وهنا قال أحد السامعين فجأة : « عجائب » . . وكان لوقعها ما يشبه المحجون ، فضحك الباقر ضحكات قصيرة . . .

— أخذ عبد السميع طريقه على جسر السكة الحديد ، وكان يفكر في حاله ، والشك يملأ قلبه . وكان القمر يضيء له الطريق . وفي أثناء سيره أبصر بين القضبان قطعة من الحديد بطول الذراع — رأيتها بعيني — فأخذها ، وما كاد يتبين ثقلها حتى تملكته الرغبة في أن يعود (. . ويؤكد أنه حاول التغلب على هذه الرغبة فلم يستطع ، كأن قوة خفية من الله تعالى كانت تجره إلى الراء) . وأخيراً عاد إلى البيت فوجده مظلماً ، ففتح الأبواب باحتراس ، حتى وصل إلى غرفة سيده ، فرأى والعياذ بالله . . رأى سيده في مكان الزوجية من امرأته .

فضج السامعون بالتأفف والاشمئزاز ، ولجأوا إلى الله بطلبات لا تحصى . . — وكانا عند دخوله نائمين ، فهوى عبد السميع بقطعة الحديد على رأسيهما فماتا في الحال .

أصوات تمجيد واستحسان .

— على أنه لم يكتف بذلك ، فاستمر يضربهما حتى فنت رأسيهما ،

لدرجة أن حضرات المحققين وجدوا أجزاء من المخ . . من المخ والعباذ بالله
لاصقة بالحائط .

أصوات استحسنان واشمئزاز في وقت واحد .

وسادت فترة صمت خلا الجوفها لأصوات الضفادع ، لأن صوت
النأى كان قد سكت .

— والعجيب الغريب أنه بعد أن شنى غليله ، جاء بعدة الشأى ، وبات
طول الليل إلى جانب الجثتين ، يشرب ويلخن . . .

وفي الفجر أخذ عبد السميع قطعة الحديد ، وذهب إلى المركز ، وهناك
باح بكل ما جرى . .

ثم تناول الشيخ الحجرة ورشف منها على نحو ما تقدم ، ثم قال :
« فيا أولادى ، الدنيا عبادة ، لإرادة ، والخير فيها اختاره الله ! »
وتأهب للقيام بدعوى أن حضرة العمدة وكثيراً من الأعيان فى انتظاره ،
فأقبل عليه الفلاحون بنفوس مطمئنة راضية ، يقبلون يده ، ويحملون الله
على « نعمة الستر » .

وآثرنا البقاء — صديق وأنا — فتركوا لنا المصباح ، وقنعوا بأن يتبعوا
فقيهم فى الظلام . . .^(١)

٥ — « صندوق الدنيا و » خيوط العنكبوت ، و « فى الطريق » للمازنى^(٢) :

هذه هى الأعمال التى تحوى أهم ما للمازنى من نتاج فى القصة القصيرة ،

(١) اقرأ القصة كاملة فى : « يحكى أن » لمحمد طاهر لاشين ص ٦٠ — ٦٨ .

(٢) ولد المازنى بالقاهرة سنة ١٨٨٩ ، وقد توفى والده المحامى الشرعى وهو صغير ، فألحقته

أمه بالمدرسة الابتدائية . . . وحين أتم الدراسة بها انتقل إلى المدرسة الثانوية ، ثم التحق بالمطمين
العليا بعد إتمام دراسته الثانوية . وكان قد حاول دخول كلية الطب ولكنه صرف عنها بسبب فزع—

خلال الفترة التي نعرض لأدبها . ويغلب على هذا النتاج القصصى : النزوع إلى تقديم قطاعات من الحياة الأسرية المصرية ، بما تتضمنه من تناقضات ومفارقات ونوادير ، ثم عرض صور للحالات النفسية المتصلة بالعاطفة أو المتعلقة بالجنس ، وأخيراً رسم لوحات لبعض الشخصيات المحلية البسيطة أو الطريفة . فالعمل الأول « صندوق الدنيا »^(١) ليس كله قصصاً قصيرة ، بل فيه بعض هذه القصص مع بعض المقالات القصصية ، والصور الوصفية . وقد كان المازنى يجيد هذين اللونين الأخيرين إلى حد كبير .

= من منظر المترحة . كذلك كان قد حاول دخول الحقوق ولكن العجز عن المصروفات أقعده عن الحقوق كذلك . وبعد تخرجه من المعلمين سنة ١٩٠٩ عين مدرساً بالسعيدية ثم الخديوية ثم نقل إلى دار العلوم ، ثم استقال من العمل الحكوى وعمل في بعض المدارس الحرة حيناً . وأخيراً ترك التدريس وتفرغ للصحافة والأدب .

وكان قد اتجه إليهما منذ وقت مبكر حيث كان ينشر بعض النقد في صحيفة عكاظ منذ سنة ١٣ ، وحيث كان أحد رواد اتجاه شعري متميز هو الاتجاه التجديدى النهى ، الذى أسهم فيه بتنتاج شعري مثله ديوانه ، كما أسهم فيه بالمشاركة في كتاب الديوان الذى أخرجه مع العقاد سنة ٢١ . واتجه المازنى بعد فترة إلى أدب المقال والقصة ، وكتب في عدد من الصحف والمجلات ، مثل عكاظ والبيان والبلاغ والرسالة . ومن أهم كتبه : حصاد المهيم سنة ٢٤ ، وقبض الريح سنة ٢٧ ويحيوان جملة من مقالاته . ثم صندوق الدنيا سنة ٢٩ وخيوط العنكبوت سنة ٣٥ وفى الطريق سنة ٣٧ ، وتلك المجموعات أكثرها قصص قصيرة إلى بعض المقالات ذات الطابع القصصى . واتجه المازنى إلى الرواية أيضاً ، فأخرج إبراهيم الكاتب سنة ٣٢ ، ثم إبراهيم الثانى بعد ذلك بسنوات . غير أن مجموعات قصصه القصيرة ظلت أكثر . وله في الفن القصصى عموماً غير ما تقدم : « ميدو وشركاه » ، و « عود على بدء » ، و « ثلاثة رجال وامرأة » ، و « ع الماشى » و « من النافذة » . وله مسرحية بعنوان « بيت الطاعة » كما له مترجمات منها « قصة ابن الطبيعة » للكاتب الروسى « هاتزيبا شيف » ومسرحية الشاردة لـ « جالزورثى » . ومختارات من القصص الإنجليزى . وقد كرم المازنى فاختير عضواً بالمجمع القومى . ومات سنة ٤٩ . اقرأ عنه في أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ، وفى مقالات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ، وفى الأدب العربى المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف .

(١) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٢٩ .

ومن قصصه القصيرة في هذه المجموعة ، قصة « عودة الحجاج »^(١) ، التي يحكى فيها حكاية سيدة عجوز ، قد مات عنها زوجها في الأراضى المقلعة ، فذهب بعض عقلها من الصدمة ، وأصبحت تنتظر عودته كل عام في موعد عودة الحجيج ، والناس الطيبون من جيرانها يساعدونها على أمرها ويشاركونها في إقامة الزينات وإعداد الطعام وتوزيع الشراب في إحدى ليالى العودة ، حتى تهدأ نفساً وتسعد خيالاً ، وتقر مع أحلامها إلى ليلة أخرى من العام القادم . ومن صوره الوصفية في المجموعة نفسها ، صورة « حلاق القرية »^(٢) ، الذي صور المؤلف حقيقته مخلاة من هذه التى تعلق للحيوانات ببعض الطعام ، وجعل مقصده كهذا المقص الذى يستخدم فى قص الحمير ، كما جعل موساه سكين بصل تسليخ أو تجرح ولكنها لا تخلق . ثم صور نفسه وقد أضجعه الحلاق كخروف تحت ثقل جزار ، حتى تمت العملية بجراح ودماء ، ثم « بطشت » وماء لغسل ما سال من وجه الضحية فى هذه المذبحة .

ومن خير النماذج لما ضم هذا الكتاب من مقالات قصصية . « أبوالهول وتمثال مختار »^(٣) ، ذلك المقال الذى يحاول المؤلف فيه نقد فكرة التمثال وتكوينه الفنى ، ويودع هذا المقال حواراً بينه وبين رجل ساذج ، تتضح من خلاله - بطريقة ضاحكة - أهم المآخذ التى يأخذها الكاتب على هذا العمل الفنى .

وأما العمل الثانى « خيوط العنكبوت »^(٤) ، فهو كسابقه ، يضم إلى القصص القصيرة مقالات قصصية وصوراً وصفية ، وإن كانت هذه وتلك أقل

(١) انظر : « صندوق الدنيا » ص ١٣٣ - ١٤٢ .

(٢) انظر : « صندوق الدنيا » ص ٧١ - ٧٤ .

(٣) انظر : « صندوق الدنيا » ص ٤٣ - ٥٤ .

(٤) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٣٥ .

في المجموعة الثانية منها في المجموعة الأولى . ومن خير نماذج القصص القصيرة التي تضمنتها «خيوط العنكبوت» قصة «شفته الوارمة»^(١) التي تدور حول رجل تعود أن يعربد في بعض البيوت غير النظيفة ، ثم يعود ليلا إلى زوجته وابنته الصغيرة ، وكأن شيئا لم يكن ، إلى أن أصيب ذات ليلة بعضة من بعض رفيقاته أثناء معاينة ماجة ورمت شفته بشكل واضح ، فلما عاد إلى بيته وسأله زوجته عما أصابه ، زورها قصة صدام وقع له وهو عائداً إلى البيت ، حيث ارتطمت عربة بالسيارة التي كان هو أحد ركابها ، مما تسبب عنه اندفاعه بعنف إلى ظهر المقعد الذي أمام مقعده وارتطام شفته به . ولولا لطف الله لكان في عداد الموتي . . وتصدق الزوجة ، وتستعيز بالله من هول ما حدث ، وتحمد المولى على السلامة والستر . وتقدم للرجل طفلتها التي تناغى أباهما في براءة . وهنا يثوب إلى رشده ، ويخجل من نفسه ، ويتمم بأن هذه الطفلة أوشكت أن تفقد أباهما .

ومن خير صوره الوصفية في هذه المجموعة صورة «الساحر»^(٢) التي يرسم فيها المازني صورة مهرج من هؤلاء الذين يطوفون بالحارات لإضحاك الأطفال ونيل بعض الإحسان ، ويبين كيف توهم بعض الأطفال أنه ساحر ، نظراً لملابسه ولحيته وعصاه وغريب تصرفاته ؛ ثم يوضح اكتشافهم أمره فيما بعد ، حتى تحولوا من الخوف منه والفرار عنه ، إلى السعادة به والالتفاف حوله .

ومن خير المقالات القصصية في المجموعة نفسها مقال « في الحياة والموت »^(٣) .

(١) انظر : خيوط العنكبوت ص ٤٢٤ - ٤٣٢ .

(٢) انظر : خيوط العنكبوت ص ٣٤ - ٤٠ .

(٣) انظر : خيوط العنكبوت ص ٣٥٣ - ٣٥٩ .

الذى يعرض فيه المؤلف بعض انطباعاته وأفكاره عن الموت والحياة ، ويورد خلال ذلك بعض النواذر المتصلة بما يقول .

وأما العمل الثالث « فى الطريق »^(١) فكله - تقريباً - قصص قصيرة ؛ وهو أكثر تمثيلاً لخصائص فن المازنى القصصى ، من قصص العاملين السابقين . فى المجموعة تبرز القصص التى تقدم قطاعات من الحياة الأسرية المصرية ، بما تتضمنه من تناقضات ومفارقات ونواذر ، وفيها القصص التى تعرض صور الحالات النفسية المتصلة بالعاطفة أو المتعلقة بالجنس ، وفيها بعد ذلك لوحات لبعض الشخصيات المحلية البسيطة أو الطريفة .

ومن النوع الأولى قصة « العقد الضائع »^(٢) التى تدور حول أفراد أسرة يرهقون أنفسهم بالبحث عن عقد ربة البيت الذى اختفى فجأة ، وفى البيت ضيف . وبعد اتهامات ومجادلات ومشادات ، يكشف أخو صاحبة العقد أن العقد داخل كسرة « بنطلونه » ، ويبدو أنه كان قد سقط فيها خلال عودتهم من السفر فى اليوم السابق حين عادوا على عجل وفى ظرف فيه بعض الارتباك ...

ومن ذلك أيضاً قصة « الذى يضحك أخيراً »^(٣) التى تدور حول أسرة أخرى تأتيا برقية بأن زوج البنت فيها قد اصطدمت عربته وهو مسافر إلى الإسكندرية ؛ فتسرع الزوجة والأم بالسفر فى لفة ، ولكن هذا الزوج يعود ، وليس به أى شئ ، ويكذب أنه أرسل أية برقية ، فيتأكد

(١) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٣٧ .

(٢) انظر : « فى الطريق » المازنى ص ٤١ - ٥٦ .

(٣) انظر : « فى الطريق » المازنى ص ١٣٧ - ١٥٢ .

صهره أن المسألة مكيدة ، وأن فخاً نصب للزوجة وأم الزوج ، فيسرع الصهر وأخوه مع الزوج بالسفر في عربة خاصة إلى الإسكندرية ويلحقون بالزوجة ومن معها ، ويكتشف الجميع أخيراً أن البرقية لم تكن لهم ، وإنما كانت لجيرانهم الذين يشترك رجلهم مع صاحب البيت في الاسم .

ومن النوع الثاني : قصة « التدريب الأول »^(١) ، التي تدور حول تحايل شاب على نيل بغيته من فتاة بتعليمها قيادة السيارة ، وتشرح الحالات النفسية لكل من البطلين خلال التدريب ، وما يدور أثناءه من تقارب وأحاديث .

ومن النوع الثاني كذلك قصة « الجارة »^(٢) ، التي تصور صراعاً نفسياً لرجل جالس في السينما وبجانبه فتاة ، فنفسه تحدثه بمبادأتها ، وعقله يرده عن التورط في خطأ يجلب عليه الشر ، وبعد معاناة طويلة العرض ، يتم التعارف بينهما بطريقة سهلة ، حيث يفسح لها الطريق بعد انتهاء الفيلم فتشكره ويواصلان الحديث ويخرجان معاً .

ومن النوع الثالث ، قصة « التائه »^(٣) ، التي تقدم لوحة لطفل يضل بيته بعد أن يمضي في الطريق متلهياً بما يرى من دكاكين وغرائب . ومن هذا النوع أيضاً قصة « يعملها الصغار »^(٤) ، التي ترسم لوحتين ، الأولى لأب سكير فاسق ، يعود إلى بيته مخموراً ، ولا يتورع عن مغازلة الغاديات والرائحات . والثانية لابنه « الشقي » الذكي ، الذي يستخدم ذكائه وشقاوته في إصلاح حال

(١) انظر : « في الطريق » للمازني ص ١ - ٨ .

(٢) انظر : « في الطريق » للمازني ص ٥٧ - ٦٥ .

(٣) انظر : « في الطريق » للمازني ص ٤٢ وما بعدها .

(٤) انظر : « في الطريق » للمازني ص ٣٩٥ وما بعدها .

أبيه ، فيدبر له الحيل ، بل «المقلب» حتى يكف عن الشرب ويتوب عن العبث .

وأهم ما تتسم به قصص المازني من الناحية الفنية : عدم العناية كثيراً بالبناء القصصي ، حيث تختلط بعض القصص بعناصر غريبة عن الفن القصصي ؛ كأن يكثر المؤلف من إدارة الحديث حول نفسه بطريقة تجعل من بعض القصص ما يشبه الذكريات الشخصية أو الملاحظات العارضة ؛ أو يورد تعليقات كثيرة ، أو يقحم أفكاراً لا يتطلبها السياق^(١) .

على أن تلك المآخذ جميعاً تقابلها موهبة المازني الفنية ، وروحه الشفافة ، وفكره العميق ، وثقافته الواسعة ، وسخريته اللاذعة ، فهو قادر بكل ذلك على تجسيم المفارقات واستبطان الأحاسيس ، وسبر أغوار النفس ، والتعبير عن الروح المصرية ، في سخريتها وخفة ظلها^(٢) .

ولغة المازني في قصصه من خير ما عرف الأدب العربي الحديث في هذا الباب ؛ فهي لغة عربية جميلة في غير تجمل ، قوية في غير ثقل ، بسيطة دون ترخص . وهي في الحوار - كما في الوصف والسرد - تؤثر اللفظة العربية الفصحى الملائمة ، التي تتفاوت فخامة وبساطة بتفاوت الموقف أو الجو أو المتحدث ، وقد تصل في بساطتها إلى أن تشبه العامية ، وما هي بالعامية . وقد تتضمن لغة المازني في قصصه قليلاً من العامي أو غير العربي ، حين يحتم ذلك الموقف أو رسم الجو أو بعد من أبعاد الشخصية .

وإذا صح أن يقرب جزء من قصة أبرز خصائص الكاتب وأهم سمات

(١) انظر : محاضرات عن إبراهيم المازني للدكتور محمد مندور ص ٤٦ .

(٢) انظر : محاضرات عن إبراهيم المازني للدكتور محمد مندور ص ٤٧ ، والفن

القصصي للدكتور محمود شوكت ص ٢١٦ - ٢١٧ .

نزعته ، فهذا الجزء من قصة « الجارة » يمكن أن يقوم بهذا بالنسبة للمازني ..
وهي قصة يصور فيها المؤلف العالم النفسى لرجل جالس فى السينما ويجواره
حساء . وفى هذا الجزء يقول المازني على لسان البطل :

« . . . ثم جلست وبدأت أتلفت ، فما راعنى إلا أن الفتاة جالسة إلى
جانبي ولا أدري لماذا فزعتُ ، وكان من المعقول أن يسرنى هذا ؛ لأنه يتيح لى
فرصة جديدة ، فقد تلتنى يدي بيدها ؛ أو تقع رجلى على رجلها ، فأعتمد
بأدب ، وأعرب لها عن الأسف ، فيفتح باب الكلام الموصد ، أو تُضحكننا
« شيرلى » بنكاتهما أو بحسن أدائهما فالتفت إلى جارتى فأراها تضحك مثلى ،
ويمنعها السرور فى هذه اللحظة السعيدة أن تعبس أو تقابلنى بالحفوة .
ولكنى فزعت كما قلت ، ولم أشعر بسرور ، وإنما كان فزعى لأننى توقعت
أن أعجز عن اغتنام هذه الفرصة الطويلة - وهى إذا ضاعت لا يمكن أن
تعود - فأروح أوسع نفسى بعد ذلك تأنيباً وتقريباً وذمماً وهجاء . وأدركت
عينى فى المكان لأرى هل فيه من يعرفنى ، أو على الأصح من أعرفه أنا . .
فإن من عوامل التشجيع أن يشعر المرء أنه غير معروف ، وخجل المرء ممن
يعرف أقوى من خجله ممن لا يعرف فى مثل هذه المواقف . . على أنى لست
على يقين من هذا ، فقد يكون وجود الإخوان دافعاً إلى الجرأة والإنسان
لا يسره أن يعرف أصدقاؤه أنه جبان .

« ولم أر وجهاً أعرفه فأخرجت سيجارة وأشعلتها ، ورحت أدخن ، وخطر
لى وأنا أفعل هذا أنه يحسن أن أستأذنها ، فلعلها لا تحتمل الدخان ، وهذا
أدب لا ضير منه ، ثم إنه مألوف . ولكن الوسواس لم تترك لى راحة ، فقد
قلت لنفسي إنى أستطيع أن أستأذن أى فتاة أخرى فلا تستغرب ولا تستريب ،
أما هذه فلإنها خليقة أن تهجم أنى أتحدثك بها وأحتال للكلام معها . . ثم

عدت فقلت لنفسي إني أريد أن أكلمها وما أظن بها إلا أنها تعرف ذلك . .
 نظرتي إليها تشي بهذه الرغبة . . ولا ذا لا أكلمها . . ومن يدريني أنها لا ترغب
 في كلامي . . ولكن ما ذا بالله يدعوها إلى الرغبة في قزم دميم الحلقة مثلي . .
 سخافة . . كلا لست دميما إلى هذا الحد المنفر . . ثم إن رأي المرأة في الجمال
 غير رأي الرجل . . أو . . هو . . هو . . لقد وصلنا إلى الكلام في الجمال . .
 أما إني والله لسخيف .

« وضحكت . . فالتفتت إلى " مستغربة ، فليس من المألوف أن يضحك العاقل
 وحده ، ومن غير أن يكون هناك ما يوجب الضحك . فلها العذر إذا كانت
 قد استغربت . . ووجعت أنا ، وخيل إلى أنها تنحت قليلا ، ومن المحقق
 على كل حال أنها لمست طرف المعطف ، وكان متديلاً فجعلته على فخذه .
 فسخطت على نفسي ، وصبيت وجهي في قالب صارم من الجد وجعلت عيني
 إلى الستار لا أحولها عنه .

« وبدأت الرواية ، ووضعت كوعى على المسند - عفواً - وكانت كفها عليه
 أيضاً فلمسها كى ! فجذبت يدي وتمتمت بالفاظ اعتذار لم أسمعها أنا فكيف
 بها ؟ . ولم يسعني إلا أن أضع يدي على ساقى . ولم أعد أرى أو أسمع شيئاً من
 الرواية . وكانت نفسي تقول لى بصوت غليظ فيما أحس : « إنك بليد . . هذا
 أنت . . وحمار أيضاً . . أين جرأتك . . لماذا تجفل من هذه الفتاة الوديدة
 التي تتوقع منك أن تكلمها ، والتي وطنت نفسها على ذلك واستراحت إليه ؟
 هل بلغ من سخافتك وجبنك أن تتوقع أن تبدأك هي بالكلام ، اجترئ يا شيخ . .
 لقد كان أجدادك الأولون يخطفون النساء خطفاً ، ولا يبالون شيئاً ، وكان
 النساء يسرهن ذلك ، وقد ذهب زمان الخطف بالقوة ، ولكنه بقي ،

وسيطل باقياً . إن المرأة تنتظر من الرجل أن يهاجمها . . بالكلام على الأقل

فقلت لها : « استحي يا نفس . . إننا في السينما وهذا الكلام . . هذا التحريض على الأعمال الفاضحة لا يليق . . إننى رجل متمدين ولست وحشاً كما كان آباءى . . »

فسخرت منى نفسى وضحكت . . نعم ضحكت الملعونة ضحك السخر والزراية . . فكدت أجن ، ولكنها لم تعبأ بذلك وذهبت تقول :

« ابن المدنية . . سبحان الله العظيم . . وهل المدنية تمنع أنك إنسان وأن شعورك بالمرأة هو نفس شعور جدك الأعلى الذى كان يسكن الكهوف والغيوان . . أو تخشى أن تغضبها بالتطفل عليها . . فاعلم أن المرأة إنما يغضبها أن ترى الرجل بليداً جباناً . . هذه هى يدها على مسند الكرسي فضع يدك عليها . . نعم لاتخف . وماذا تخاف . . إنها لن تأكلك بل ستترك كفها تحت كفك وتنعم بلامستك لها . . أدن ساقك من ساقها . انقل إليها بعض الحرارة التى فى جوفك . . قرب فمك من خدها . . يا له من خد أسيل . . هل رأيت أحلى منه . . دع أنفاسك تصافح هذا الخد . . قد انتهى الفصل الذى لم تر منه شيئاً ، وأضيئت الأنوار ، فادع هذا البائع واشتر منه قطعتين من الشكولاتة المثلوجة وقدم لها واحدة وتبسم . . تبسم ياشيخ . . هل أنت قطعة من جليد القطب الشمالى . . ألا تعرف كيف تبسم . . سبحان الله العظيم . . إنك تخيب ظنى . . وتالله ما أشقانى بك . . لماذا رمانى الله بك . . ماذا جنيت حتى يضع هذه النفس القوية فى ذلك الكيان البليد . . رح ياشيخ . . أعوذ بالله . . »

« ولكنى استحييت أن أفعل شيئاً مما تشير به هذه النفس ، فظلت تفرغنى طول الفصل الثانى ، وتفسد على قصة الفتاة « شيرلى » فصحت بها - فى سرى طبعاً - « هل جئتُ إلى هنا لأتلقى منك درساً فى السلوك . . . سلوك المتوحشين ؟ . أو لا يمكن أن أستريح منك لحظة ؟ . . إذن فاعلمى أنى لن أصنع شيئاً مما تأمرين ، وقولى ما شئت بعد ذلك فلن أصنع إليك ... » (١) .

٦ - « عهد الشيطان » لتوفيق الحكيم (٢)

إذا كان القصاصون السابقون قد سلكوا دروب المجتمع لحل مشكلاته والتعاطف مع شخوصه وعلاج أدوائه ، وإذا كانوا قد نزعوا فى تناولهم الفنى نزعة واقعية تحليلية ، فإن توفيق الحكيم قد سلك مسلكاً مغايراً للمسلك

(١) اقرأ القصة كاملة فى : « فى الطريق » ص ٥٧ - ٦٥ .

(٢) ولد فى الإسكندرية سنة ١٩٠٢ ، وتلقى تعليمه الابتدائى فى دمهور ، أما الثانوى فقد تلقاه فى القاهرة ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وحصل على الليسانس ، وسافر بعد ذلك إلى فرنسا لإتمام الدراسة العليا فى القانون . ولكنه عكف على قراءة الأدب والاتصال بالمرح فلم يتم دراسته التى سافر من أجلها ولكنه تزود من الأدب والفكر بأخصب زاد . . . وبعد عودته عين وكيلاً للنائب العام وظل فى هذه الوظيفة من سنة ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤ ، حين عين رئيساً لقلم التحقيقات بوزارة المعارف ، ثم اعتزل خدمة الحكومة فترة تفرغ خلالها للتأليف الأدبى ثم عين مديراً لدار الكتب فعضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون ، فندوباً للجمهورية العربية المتحدة فى منظمة اليونسكو بباريس ، ولكنه عاد بعد أشهر من هذه الوظيفة وآثر البقاء فى منصبه فى مجلس الفنون .

وقد بدأ اتصال الحكيم بالأدب والمسرح منذ شبابه المبكر وقبل أن يسافر إلى فرنسا ، ولكن كتاباته فى هذه المرحلة كانت كتابات مبتدئ . أما كتاباته التى تألق معها اسمه ودخل فى عداد الكتاب الكبار فهى : « أهل الكهف » سنة ١٩٣٣ ، و « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ و « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ و « أهل الفن » سنة ١٩٣٤ و « محمد » سنة ١٩٣٦ و « مسرحيات توفيق الحكيم » فى مجلدين سنة ١٩٣٧ و « يوميات نائب فى الأرياف » سنة ١٩٣٧ و « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ و « عصفور من الشرق » سنة ١٩٣٨ و « تحت شمس الفكر » سنة ١٩٣٨ و « تاريخ حياة مطعة » سنة ١٩٣٨ ثم تابعت بعد الحرب الثانية كتب الحكيم ومسرحياته . اقرأ عنه فى : « توفيق الحكيم لـ دكتورين إسماعيل آدم وإبراهيم ناجى » و « مسرحيات توفيق الحكيم » لـ دكتور محمد مندور ، وفى « زهرة العمر » لتوفيق الحكيم .

الذى ارتاده هؤلاء القصاصون السابقون ، ونزع نزعة جديدة في الموضوعات وطريقة التناول على السواء . فقد سلك الحكيم مسلكاً ذهنياً لعلاج قضايا تجريدية وتقديم أحكام فكرية وفنية ، كما نزع في تناوله الفني للقصة نزعة أسطورية رمزية .

فمجموعة قصصه « عهد الشيطان » التى ظهرت فى آخريات هذه الفترة سنة ١٩٣٨ ، تضم طائفة من القصص القصيرة إلى بعض المقالات الوصفية أو القصصية أو الخالصة ، وهذه القصص - وهى التى تهمننا فى هذه المجموعة - تعالج فى جملتها قضايا ذهنية تجريدية ، وتقدم أحكاماً فكرية أو فنية تعبر عن وجهة نظر المؤلف أو فلسفته فى الحياة والفن . وهى فى طريقة التناول القصصى تعتمد كثيراً على الأسطورة وأحياناً على الرمز . . وما يمثل قصص الحكيم الذهنية المعتمدة على الأسطورة . قصصه « عهد الشيطان » وقصة « الأميرة الغضبي » ثم قصة « أمام حوض الممر » .

فقصة « عهد الشيطان^(١) » التى سميت المجموعة باسمها ، تعالج قضية ذهنية ، هى قضية « المعرفة » وكيف أنها أنانية لا ترضى أن يزحمها عند الساعى إليها شباب غير شبابها أو حب لغيرها ، أو سعادة بسواها . . وقد اعتمد الحكيم فى عرض هذه القضية على أسطورة « فوست » ، فذكر أنه كان يقرأ قصة هذا العالم فى منتصف ليلة من ليالى الشتاء ، ووصل من هذه القصة إلى الصفحات التى تصور كيف جلس هذا العالم ليلة يحاسب نفسه على ما أفنى من عمر فى سبيل المعرفة ، وعلى ما حرم قلبه من لذائذ الشباب ومتع الحب ، وفجأة ظهر الشيطان لهذا العالم ، وبعد أن هدأ

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٩ - ٢٠ .

من روعه عرض عليه أن يمنحه الشباب على أن يأخذ منه ثمنه ، فعرض عليه « فوست » أن يكون العلم الذى لديه هو الثمن ، فرفض الشيطان هذا العلم الذى لا ينفع وطلب ثمناً آخر ، هو نفس « فوست » . فقبل العالم هذا ، وكتباً بذلك عهداً . وعاد الشباب إلى الشيخ القانى ، وأصبح ذا قلب مفعم بالسرور والتوثب إلى الحب . .

ثم ذكر المؤلف أنه بعد أن قرأ ذلك فى قصة « فوست » تمنى أن يظهر له الشيطان كما ظهر « لفوست » فما لبث أن ظهر له وسأله عما يريد ، ودار بينهما حوار ، طلب فيه صاحبنا من الشيطان أن يمنحه المعرفة ويأخذ ما يشاء ، فطلب الشيطان الشباب ، وقال له صاحبنا هو لك ، ثم اختفى الشيطان ، ومضى البطل يعب من المعرفة ، فتال من كل ألوانها ماشاء . وبعد أعوام اكتشف أنه بُدِّل خلقاً آخر ، فقد تقوس ظهره ، وتجمد وجهه . وشعب لونه ، فأخذ يتساءل : أنسيت جسمى طول هذه الأعوام ؟ ثم تذكر أن الشيطان كان على اتفاق معه أن يأخذ منه ثمن المعرفة ، وأنه هو ارتضى دفع هذا الثمن فصاح : « لقد أخذ الشباب ! » .

وقصة « مع الأميرة الغضبي »^(١) تعالج أيضاً قضية ذهنية ، وهى قضية قيام الخلق على « التناسق » : حتى ولو أدى ذلك إلى نتائج لا تعجب المخلوقين الذين لا يعرفون من الأمور إلا الظواهر ، أو لا يقدرّون إلا مصلحتهم هم بصرف النظر عن الكل العام الذى قد لا يضع فى حسابه إلا النظام العام . . وقد اعتمد الحكيم فى عرض هذه القضية على حكاية « أهل الكهف » فذكر أن نفسه حدثته ذات ليلة بأن يهبط إلى عالم أبطاله ، فذهب إلى الأميرة

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٦٩ - ٧٩ .

«بريسكا» التي هي بطلّة مسرحية «أهل الكهف» - فوجدتها غصبي منه ،
لأنه أمت - في المسرحية - حبّيبها «مشلينا» قبل الأوان . وهنا راح
المؤلف يدافع عن نفسه بأنه لو أخرج موت البطل دقيقة لفسدت القصة وشاعت
فيها القوضى ، فوته في اللحظة التي مات فيها لم يأت إلا بناء على قانون
(التناسق) ، الذي لا يخضع الخلق إلا له . . . ولكن «بريسكا» لم تقتنع
بهذا الكلام ، واستمرت في الجدل والحوار الذي يقدم المؤلف من خلاله
وجهة نظره ، ويبين أن المخلوقات مثل «بريسكا» لا يعرفون من الأمور
إلا ظواهرها ، ولا يطلبون من النتائج إلا ما يهمهم هم ، ومن هنا كان تمردهم
وسخطهم وتجنّبهم على خالقهم .

وقصة «أمام حوض الممر»^(١) تعالج قضية ذهنية كذلك ، وهي قضية
«الخلود» بين الفنان وعمله ، وأيهما يهب صاحبه ذاك الخلود . ويعتمد الحكيم
في عرض هذه القضية على أسطورة «شهر زاد» فيذكر أنه ذات ليلة تاقت
نفسه إلى أنيس ، فهبط إلى قصر «شهر زاد» - التي هي الأخرى بطلّة مسرحية
من مسرحياته - وبعد أن قدم إليها وأنست إليه ، دار بينهما حوار حول الفنان
والفن وأيهما الصانع وأيهما المصنوع ، ومن منهما الحقيقة ، ومن منهما الشبح .
وخلال هذا الحوار يعبر المؤلف عن رأيه في القضية ، إلى أن ينتهي إلى القول
بأن الفنان هو صانع الفن في الزمن المحدود ، أما الفن فهو صانع الفنان وخالقه
أمام الخلود .

وبما يمثل قصص الحكيم الذهنية المعتمدة على الرمز ، قصة «في حانة
الحياة»^(٢) ، ففي هذه القصة يعالج المؤلف قضية ذهنية هي قضية «الحب» ،

(١) اقرأ هذه القصة كاملة في «عهد الشيطان» ص ٨٤ - ٩٩ .

(٢) اقرأ هذه القصة كاملة في «عهد الشيطان» ص ٤١ - ٥٢ .

ويبين أن لهيبه تذكيه مشاعر طفلة ، وأن خيانه تصنعها نزعات شيطانية ، وأن خموده لا يكون إلا يبرود المشاعر وتجمد الأحاسيس ، وما أشبه ذلك بالموت . . . وقد عرض المؤلف هذه القضية بطريقة رمزية ، جسم فيها المعاني وجعلها شخصاً تتحرك وتنطق ، وأجرى بينها وبينه أحداثاً وحواراً ، أدى في النهاية إلى تعميق الإحساس بالأفكار التي يريد أن يقول . . . فقد صور الحياة حانة ، وجعل سقاتها ثلاثة : أولهم طفل عمره خمس سنين ، وهو طفل جاهل جميل ، يأسر بلطفه ورقته ، حتى ليقبل الشراب من يده ولو كان سماً ، وهذا الساقى اسمه « الحب » . والساقى الثاني رجل عمره أربعون سنة ، فيه ذكاء وطلاقة وزلنى ، ولكنه معروف بأن له سوابق في النصب والاحتيال ، وهذا الساقى اسمه « الشيطان » . أما الساقى الثالث ، فهو رجل لا عمر له ، ذو منظر كربه ووقفة وقحة وقذارة سيئة ، وله ضحكة كسعال المسلولين ، حتى ليخشى تناول أى شيء من يده طوعاً واختياراً ، وهذا الساقى اسمه « الموت » . . . ثم مضى المؤلف بعد هذا التجسيم لمعاني الحب والشيطان والموت . فيحكى أنه في الربيع الماضى نادى الساقى الطفل وطلب منه كأساً ، فقدمه إليه بعد تمنع ومداعبة وتحذير بأنه سيعذبه . . . ثم مضى عام وشعر الراوى بأنه في حاجة إلى ما يبرد به هذا اللهب الذى أحس به منذ شرب تلك الكأس ، فطلب من الساقى الطفل بعض الثلج ، ولكن هذا الساقى أخبره أنه لا يقدم ثلجاً أبداً ، وبعث إليه بالساقى الثانى (الشيطان) وحين طلب الراوى من هذا الساقى الثانى ما يبرد لهيبه ، نصحه بالتداوى بالتى كانت هى الداء ، وأغراه بأن يشرب كأساً أخرى ، ولكنه رفض بشدة ، فدلله الساقى الثانى على الساقى الثالث ، الذى اسمه (الموت) ، وتقدم هذا الساقى الكره إلى الراوى فى بطء وهو يبتسم ساخراً ؛ ويقول : من الذى طلبنى ؟ فأجابه الراوى بالتلعثم والتردد ثم الرفض ، وأخيراً وتمت إلحاحه

أن يقدم الثلج المطلوب ، انتهى الراوى بل استنجد بالساق الأول والثانى وبصاحب الحانة وهو يقول : كل شيء يطاق إلا هذا « الجرسون » البارد القطيع .

والى جوار هذه القصص الذهنية التى تعتمد على الأسطورة أو الرمز -
والتي تمثل الطابع العام لقصص الحكيم - توجد بعض القصص الاجتماعية الواقعية كقصة « فى النوم ^(١) » التى تصور غلبة المادية والنفعية على علاقات الحب. فيحكى أنه رأى فى منامه مرة أنه جالس مع عادة حسناء يحيط بهما جو من السعادة الغامرة، وفجأة أعلنت خادمتها أن زوجها قادم، فحدث اضطراب، وقفز الراوى من مكانه يبحث عن حذائه ، ونهضت هى فى سرعة إلى المرأة تصلح من زينتها . وتأزم الموقف بصاحبنا حتى عجز عن إدخال قدمه فى الحذاء، فصاحت به : عجل بالخروج . ثم جذبته ودفعته إلى الباب ، فخرج يحمل حذاءه فى يده، وإذا هو وجهاً لوجه أمام الزوج، الذى لم يبد غضباً ولا سخريه، وأشار إليه أن يضع الحذاء فى قدمه على مهل .. أما الحسناء فما إن رأت زوجها حتى تعانقا ودارت بينهما القبلات .. وعلى مرأى ومسمع من صاحبنا الذى لا يستطيع أن يلبس حذاءه ولا أن ينصرف ولا يدرى مصيره ؛ دار حوار حب وغزل بين الرجل والمرأة ، أخذ فيه الرجل يزهى بأنه أصبح « مليونيراً » وأخذت الزوجة تطير فرحاً بحديث الزوج المادى ، ثم تناول يده وتقوده إلى الحجرة ، فتعثر قدمها الصغيرة بصاحبنا وهو لم يزل موضوعاً إلى جانب حذائه ، فأدرك أنه لا محل الساعة للبكاء على حب ، فقد رنت فى أذنه فى تلك اللحظة كلمة هائلة ضاحكة هى كلمة « الذهب » ! وعرف أن الحسناء قد

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٢٩ - ٤٧ .

نسبت من أجل هذه الكلمة كل شيء ، حتى صار صاحبنا في نظرها هو وحذاؤه على عتبة الباب كائنين متساويين .

وأخيراً يحكى الراوى أنه استيقظ من نومه فوجد أنه عارى القدمين وقد سقط اللحاف عنه ، أى أنه حاف وعريان ، ومن هنا لا يصلح للحب الذى شاع فى المجتمع ، ذاك الحب القائم على المادة والذهب .

ومن المقالات القصصية التى تضمها مجموعة « عهد الشيطان » إلى جانب القصص القصيرة ، مقال « كن عدو المرأة^(١) » الذى يشرح فيه الحكيم موقفه من المرأة . ويضمنه حواراً بينه وبين شيطان الفن ، يطلب فيه هو من الشيطان أن يطلقه من أغلاله ، لأنه يريد الحب ويريد المرأة ، فيجيبه الشيطان بأن المرأة لا تستحقه ، لأنها مخلوق تافه ، وأن المرأة التى تصلح له هى المرأة المثالية التى ينبغى أن تكون من صنع يده ومن مخلوقات رأسه ، وحين يسأله المؤلف لماذا فُرض عليه أن يحرم مما يسعد به الآخرون ، يجيبه الشيطان بأنه فنان والفنان عبقرية خالقة وجدت لتخلق وتعطى لا لتسأل وتأخذ ، مثل الطبيعة ؛ فالفنان والطبيعة سيان ، كلاهما يعيش فى حرمان ، وكلاهما سر وجوده أن يعطى ولا يأخذ . . وهكذا يبرر الحكيم فى هذا المقال موقفه القديم من المرأة وانصرافه عنها حتى اتهم بأنه عدوها . ومن الواضح سيطرة جو الأسطورة على الحكيم حتى فى المقال القصصى أحياناً ، كما فى هذا المقال الذى فيه جو أسطورة « فوست » .

هذا . وقصص الحكيم فى معالجتها للقضايا الذهنية والتجريدية بدلا من المشكلات الاجتماعية الواقعية ، تنزع نزعة إنسانية عامة ، تبعد بها عن صفة المحلية الخاصة . وتلك القصص فى اعتمادها على الأسطورة والرمز تكتسب

(١) انظر : « عهد الشيطان » ص ١٣٧ - ١٤١ .

ألواناً جديدة مستوحاة من الآداب العالمية ، تجعل لتلك القصص مضامين أعمق وأشمل .

وتمتاز قصص الحكيم – فوق كل شيء – بالحوار الحى الذكى ، الذى تُحلّل الأفكار من خلاله تحليلاً شافياً بل تعتصر اعتصاراً يقدم أقصى ما فيها من رحيق .

كما تمتاز قصص الحكيم بالبراعة فى رسم الشخصيات ، حتى لتستحيل فيها الشخصيات الأسطورية ، بل المعانى التجريدية إلى أناس مألوفين – إلى درجة كبيرة – كهؤلاء الذين نتعامل معهم فى الحياة الواقعية . كذلك تمتاز قصص الحكيم بالتصوير المرفه الجميل ، الذى يصل فى رفاقته وجماله أحياناً إلى درجة الشعر .

ثم تمتاز قصص الحكيم – بعد ذلك – ببعض سمات المسرحية ؛ فإلى الاعتماد الكبير على الحوار : كثيراً ما نجد فيها الصراع والتأزم ثم المفاجأة^(١) .

وقد يلاحظ على قصص الحكيم ، ذات المضمون الذهبى والأسلوب الأسطورى أو الرمضى عدم تأزر بنائها الفنى بالدرجة الكافية ؛ حيث يشتط فيها الخيال إلى درجة ملاقة الأبطال الأسطوريين أو تجسيم المعانى وإنطاق المجردات ، ثم يتعزى فيها الواقع إلى حد إدارة المؤلف الحديث حول نفسه ، بل إلى حد ذكر اسمه وكتبه أحياناً .

وقد يلاحظ أيضاً أن هذه القصص يضعف فيها العنصر الاجتماعى الواقعى بل يتلاشى أحياناً ، وهو العنصر الذى قامت عليه غالبية قصص أعلام هذا الفن فى الآداب الغربية ثم غالبية قصص الرواد فى الأدب العربى الحديث .

(١) انظر : « الفن القصصى » لدكتور محمود شوكت ص ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦

على أن الحكيم مهما جانب الدرب المطروق الذى سلكه كتاب القصة القصيرة من قبل ، ومهما خالف مسلك سواه ممن أرسوا دعائم هذا الفن ؛ فهو قد سلك درباً جديداً كان هورائده ومعبدته فى الأدب العربى الحديث ، وربما كان من الظلم لقننه القصصى أن نخضعه لمقاييس فن من لون آخر ، أو أن نلزمه بالسير فى طريق مزدحم بالآخرين ونحرمه متعة ارتياد طريق جديد .

هذا . ويلاحظ أن قصص الحكيم تؤثر الفصحى فى السرد والوصف والحوار جميعاً ، ولكنها الفصحى البسيطة المتطورة الرشيقة المتساعحة ، التى ترقى أحياناً إلى مستوى الشعر حين يقتضى المقام ، ولا ترى بأساً فى أحيان أخرى من أن تضم كلمة عامية بل أجنبية حين يقتضى مقام آخر .

وإذا كان من المتعذر إيراد شواهد من قصص الحكيم المختلفة ، تبرز كل ما له من خصائص فى فن القصة القصيرة ؛ فالمرجوا أن يكون هذا الجزء من قصة « مع الأميرة الغضبية » مبرزاً لأهم تلك الخصائص فى الموضوع وطريقة التناول على السواء :

يقول الحكيم عن لقاء خيالى بينه وبين « بريسكا » بطلة مسرحية « أهل الكهف » التى مات حبیبها « مشيلينا » فى المسرحية :

« ... ذهبتُ إلى الأميرة « بريسكا » ، فوجدتها تتألق فى حسناتها المعهود ، ولكنه حسن عليه غيمة حزن . فما إن رأتى وعرفتني حتى هبت صائحة :

— إني أبغضك من أعماق قلبي .

— أستغفر الله ! لماذا يا سيدتي ؟ ما جنايتي ؟

— ... ماذا عليك لو أنك أبقيت لى « مشيلينا » ؟ ... ماذا

كسبت أنت من موت « مشيلينا » قبل الأوان ؟ لحظة واحدة صغيرة كانت كافية لإتقاذ الفنى ، لكنك ضننت بها أيها القاسى الظلوم !
 — لست قاسياً يا سيدنى ولا ظلوماً . ولو كنت أملك من أمر بقاء « مشيلينا » دقيقة واحدة لأبقيته لك عن طيب خاطر .

— لو كنت تملك ؟ ومن غيرك يملك ؟ ! جميل أن يتنصل خالق من تبعة خلقه كل هذا التنصل ! !
 — آه ما أظلم الإنسان ! وما أخرج الخالقين إلى الرحمة والثناء فى هذا الوجود !

— نحن الظالمون وهم المظلومون ! شىء بديع !
 — إنكم تحملونهم التبعات وترمونهم بالظلم وهم براء من كل صفة من هذه الصفات ؛ فلا ظلم ولا عدل ؟ ولا قسوة ولا حنان ، ولا غضب ولا رضى . تلك عواطف لا يعرفونها ولا يشعرون بها . ولوأصغى إله لصوت آدمى لانهل الكون فى طرفة عين ، كما تنحل قصة أهل الكهف لو أنى أصغيت إلى شخص واحد من أشخاصها ! فأنت تريد أن أؤخر موت مشيلينا دقيقة ، ولا تعلمين أن هذه الدقيقة الواحدة كانت كفيلة أن تغير وجه القصة وتقلب مصير الأشخاص وتلقى عناصر القوضى فى العمل كله .
 كلا يا سيدنى ، إني لم أرد موت مشيلينا ولم أرد بقاءه ، ولم أحب ولم أكره ، ولم أظلم ولم أعدل ، إن الخالق لا يمكن أن يخضع لغير قانون واحد : « التناسق » .

— هذا كلام تبرر به قسوتك .

— أنت يا سيدنى لاتعرفين مهمة الخالق . ثنى أن كلمة « قسوة » لا معنى لها فى تلك المهنة .

- ... نعم ما أكثر أوهامنا وتخيالاتنا وخيبة آمالنا .
- ذلك أنكم تريدون أن تخضعوا كل شيء لتخيالكُم أنتم .
- صدقت ! إننا نتمثل القديسين والآلهة كما تصورهم لنا عقولنا ...
- ثقي لو كشف المجهول يوماً لأعين البشر لصاحوا كلهم بكلمتك التي لفظتها الساعة : « كنا نحسبه خيراً من هذا !... »
- ربما ...
- ذلك أنهم سيرون المجهول شيئاً لا علاقة له بعقلهم ولا بخيالهم ولا بمنطقهم ولا بعواطفهم ولا ببشريتهم .
- إنا مخلوقات . ماذا تريد من مخلوقات ؟ إنا لا نستطيع أن نخرج من أنفسنا لنفهم ونرى شيئاً غير أنفسنا .
- ومع ذلك فإن لهذه المخلوقات كنزاً لا يوجد عند الآلهة .
- القلب .
- نعم .
- إني أؤمن بما تقول . فما أنت ذا خالق من نوع تافه ... وليس لك القلب الذي لمشييلينا ... !
- أعترف أني أقل شأنًا من حبيبك .
- ومع ذلك فقد اجتأت يدك على إطفاء حياته الجميلة .
- عدنا إلى الاتهام .
- إني أبغضك ... أمقتك ... أبغضك من أعماق قلبي ...
- سبحان الله ! أقسم أن لا فائدة من مناقشة امرأة تحب^(١) .

(١) اقرأ هذه القصة كاملة في « عهد الشيطان » ص ٦٩ - ٧٩ .

٧ - همس الجنون لنجيب محفوظ^(١) :

ظهرت هذه المجموعة من القصص القصيرة في آخر تلك الفترة التي يساق عنها الحديث ، وكانت باكورة التاج القصصي للمؤلف^(٢) ، بعد أن

(١) ولد نجيب محفوظ بالقاهرة في حي الجمالية سنة ١٩١٢ . ونشأ بأعرق أحيائها الوطنية ، وبعد أن انتهى من مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوى . التحق بكلية الآداب سنة ١٩٣٠ ، وتخرج في قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤ ، وعمل في عدة مناصب حكومية ، حتى شغل أخيراً منصب رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما ثم مستشار بوزارة الثقافة .

وقد بدأ حياته الفنية بالترجمة ، فنقل عن الإنجليزية كتاب مصر الفرعونية ، ويبدو أن اشتغاله بتاريخ مصر القديمة خلال ترجمة هذا الكتاب دفعه إلى كتابة قصص تاريخية ، ثم روايات تاريخية . وأول أعماله القصصية مجموعة همس الجنون سنة ١٩٣٨ . ثم تبعت تلك المجموعة ثلاث روايات تاريخية تلور جميعاً حول التاريخ الفرعوى ، وهى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادويس » سنة ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ .

وانتقل نجيب محفوظ بعد ذلك إلى الرواية الواقعية المعاصرة ، التي تعرض للحياة المصرية في أبرز ما طرأ عليها من تغيرات في النصف الأول من هذا القرن . وهكذا أخرج على التوالي : « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ ، و « خان الخليل » سنة ١٩٤٦ ، و « زقاق المدق » سنة ١٩٤٧ ، و « السراب » سنة ١٩٤٨ ، و « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ .

ثم تفرغ سنوات لكتابة ثلاثيته العظيمة : « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ ، و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ ، و « السكرية » سنة ١٩٥٧ .

وبعد ذلك أخرج روايات بعضها تعرض للحياة المصرية في الحقبة التي أعقبت الفترات السابقة ، وبعضها الآخر يعالج قضايا فكرية بطريقة رمزية فأخرج « اللص والكلاب » سنة ١٩٦١ ، و « السمان والحريف » سنة ١٩٦٢ ، و « الطريق » سنة ١٩٦٤ ، و « الشحاذ » سنة ١٩٦٥ ، و « ثروة على النيل » سنة ١٩٦٦ ، و « ميرامار » سنة ١٩٦٧ ، و « أولاد حارتنا » سنة ١٩٦٧ . وكانت هذه الأخيرة قد نشرت في الأهرام سنة ١٩٥٩ . كما أخرج بعض مجموعات من القصص القصيرة مثل : « دنيا الله » سنة ١٩٦٣ ، و « بيت سيء السمعة » سنة ١٩٦٥ .

اقرأ عنه في : ثلاثية نجيب محفوظ للأب جوميه ترجمة نظمي لوقا ، وفي : المتنى لغالى شكرى ، وفي : سلسلة المقالات التي كتبها أحمد عباس صالح بعنوان : في الرواية العربية ونشرها في الشعب سنة ١٩٥٩ ، ثم في الحديث الذى نشر لنجيب محفوظ في الكاتب عدد يناير سنة ١٩٦٣ بعنوان رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة .

(١) نشرت تلك القصص في مجموعة لأول مرة سنة ١٩٣٨ . ثم نشرت بعد ذلك سنة ١٩٥٨ ، ثم سنة ١٩٦٠ . وقد أضاف إليها المؤلف حين أعاد طبعها بعد سنة ١٩٣٨ قصصاً =

بدأ حياته الأدبية بترجمة كتاب « مصر القديمة » عن الإنجليزية قبل ذلك بسنوات (١)

وقد غلبت على موضوعات تلك المجموعة نزعة جنسية تقصد إلى كشف العيوب الأخلاقية وفضح الانحرافات المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة . وما يمثل ذلك في المجموعة قصة « الزيف » (٢) ، التي تعرض حكاية سيلة أرسقراطية كانت تنافس أخرى من طبقها في كل المظاهر التافهة ، فحين أقامت الثانية علاقة مع مطرب كبير ، سعت الأولى إلى إقامة علاقة مع فنان آخر له نفس شهرة ذاك المطرب ، ولكنها أخطأت فأقامت العلاقة مع رجل شبيه بشاعر كبير ، وهي تظن أنه الشاعر نفسه ، وكانت النتيجة أن نال هذا الشبيه ما يناله المحتال من المرأة الساقطة .

وما يمثل ذلك في المجموعة أيضاً قصة « الشريدة » (٣) ، التي تحكى حكاية سيلة ألقت بها المقادير زوجة لرجل مستهتر ، ما لبث بعد أسبوع من زفافها إليه أن راح يسهر ويعربد خارج البيت ، إلى أن جاء إليها ذات ليلة برفيقة له وهما في حالة من السكر شديدة ، وكانت النتيجة الانفصال ووقوع الزوجة في مهاوى التشرد والضياح والبحث عن الرجل ، الذي يعرضها أملها وزوجها الذي فقدته في شهر العسل .

وما يمثل تلك النزعة أيضاً في المجموعة قصة « خيانة في رسائل » (٤) ،

= أخرى كتبت بعد هذا التاريخ مثل « عودة الأسير » التي تؤكد أحداثها أنها كتبت بعد نشوب الحرب الكبرى الثانية ودخول الطليان ميدانها .

(١) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ١١ وما بعدها .

(٣) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٢٧ وما بعدها .

(٤) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٤٦ وما بعدها .

التي تحكى حكاية فتاة كانت على علاقة حب مع فتى في القاهرة ، ثم سافرت في إجازة شتوية مع والدها إلى قنا ، وهناك التقت بصديق لحيبها ، وقامت بينهما علاقة حب جديد ، دون أن يعرف أحدهما علاقة الآخر بالحبيب الأول . وجاءت رسائل الحبيب الجديد إلى صاحبه في القاهرة ، تزف إليه بشرى السعادة التي هبطت على قنا ، وتصرح شيئاً فشيئاً بكل ما يسوءه هو ويؤذيه ، من لقاءات واستمتاعات وعود بالزواج ثم تهرب وتنصل . وحين عادت الحبيبة من رحلتها والتقت بصاحبها القديم سلمها صندوقاً مغلقاً ، ورجاها ألا تفتحه إلا إذا رجعت إلى البيت ليكون مفاجأة . وكان الصندوق في الحقيقة يحوى رسائل صاحبه التي بها كل قصتها في الشتاء الكريه !!

ومما يمثل تلك النزعة ، قصة « الهذيان »^(١) ، التي تحكى حكاية زوجة شابة أصيبت بحمى النفاس بعد أن وضعت طفلة من زوجها الشاب الوديع المخلص . وفي لحظة من لحظات الحمى ، أخذت المريضة تهذى ذاكرة اسم فتى كان قد خطبها من قبل زوجها ، كما أخذت تذكر اسم الجناية والخطيئة ، وكان أن امتلأ الزوج شكاً ، وحاول أن يسمع أكثر من الزوجة المحمومة ، ولكنها توقفت عن الهذيان . فرأى أن خير وسيلة - لتهذى من جديد - أن يمنع عنها الدواء ، فما لبثت أن ماتت ، فتحول شعوره بالشك إلى مزيج من الشك والإحساس بالإثم والاعتقاد بالفشل وسوء الحظ ، الأمر الذي كدر حياته وانتهى به إلى إلقاء نفسه في اليم . وظن الناس أنه انتحر حزناً على زوجته المخلصة ! !

ومن القصص التي تمثل هذه النزعة كذلك قصة « كيدهن »^(٢) ، التي

(١) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٩٩ وما بعدها .

تحكى تحايل زوجة شابة على التخلص من حصار زوجها الشيخ ، والالتقاء بحبيبها الشاب في غفلة من هذا الزوج المدعى اليقظة . فحين أصر الزوج على أن يصحبها في كل مكان تذهب إليه ، لم تمنع ، وذهبت مرة في صحبته إلى بعض المتاجر العامة وأرهقته بالمشي والوقوف ، حتى قنع بعد ذلك بانتظارها في العربة على باب المتجر . وكانت تدخل المتجر بعد ذلك لتخرج من باب خلفي ، وتذهب إلى لقاء حبيبها في إحدى العمارات ، ثم تعود وكأنها لم تغادر المتجر .

ومن القصص التي تمثل هذه النزعة كذلك ، قصة « روض الفرج »^(١) التي تحكى حكاية طالب كان يدرس في القاهرة ، ذهب مرة بعد انتهاء الامتحان إلى ملهى في روض الفرج بدعوة من قريب له ، فوقع في حب غانية ، كانت حبيبة هذا القريب ، وما لبثت هي أن أحبتة . وحين استقدم هذا القريب والد الطالب ليعود به إلى القرية ويترك له الغانية ، اكتشف الأب أن تلك الغانية ليست إلا أم هذا الطالب وزوجة والده من قبل .

ومن قصص المجموعة التي تمثل هذه النزعة أيضاً قصة « ثمن السعادة »^(٢) التي تحكى حكاية زوجة أرستقراطية شابة يتغافل زوجها المحترم العجوز عن علاقاتها غير المشروعة ، بل يسهم في نهضة هذه العلاقات ليحقق لزوجته السعادة التي عجز عن تقديمها بنفسه ، ويدفع ثمن ذلك كله من شرفه . فقد كان هناك مدرس شاب يتردد على بيت

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١١٣ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٩١ وما بعدها .

هذا الزوج العجوز الأرستقراطي ليدرس لابنه من زوجة سابقة . وخلال ذلك أخذت الزوجة الشابة تغري المدرس بألوان من الإغراء ، حتى وقع في حبالها وقال منها بغيته ، وتابع ذلك مرات ظاناً أن الزوج لا يعرف شيئاً ولكنه ارتاع ذات يوم ، حين انصرف من لقاء آثم فرأى - لدى خروجه من البيت - أن الزوج يجلس في الشرفة وكله استقرار واطمئنان . ومن يومها امتنع المدرس عن البيت ولكن الشيء المريع ، أنه فوجئ ذات يوم بالزوج الوقور يذهب إليه في منزله ملحاً أن يواصل دروسه وألا ينقطع عن أداء واجبه ! !

ومن قصص المجموعة التي تمثل هذه النزعة أيضاً ، قصة « نكت الأمومة »^(١) ، التي تحكى حكاية امرأة غنية متصايبية ، كل همها أن تظل محفظة بحيرتها وفتتها وإغرائها واستمتاعها بجسدها ، فهي زوجة لتاجر كبير ، ولكنها تصادق أحد أصحابه الشبان وتتخذة خليلاً ، مستغلة طيبة زوجها وثقته . وحين تُخطب ابنتها لشاب كفاء ، ترفض الوالدة تلك الخطبة بإصرار ، خوفاً على نفسها من أن تصبح أم عروس اليوم ، وجدة غداً . وحين تعجز عن إقناع الوالد والفتاة بالعدول عن تلك الخطبة ، تدبر لقاء بين ابنتها وصديق الأسرة - أو صديقها - وتخبر في الوقت نفسه خطيب ابنتها بعلاقة بين البنت وهذا الصديق ، حتى تصرفه وتلمر الخطبة . وفعلاً ينصرف هذا الخطيب ولكن البنت تصبح خطيبة لصديق الأسرة ، وتخسر الأم صاحبها وشبابها وابنتها وزوجها جميعاً .

ومن القصص التي تمثل هذا الاتجاه في المجموعة أيضاً ، قصة « المرض

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢١٣ وما بعدها .

المتبادل ،^(١) التي تحكى حكاية زوجة تعبت من وراء زوجها حتى تصاب بمرض سرى ، ثم تذهب إلى طبيب للعلاج ، ويوصيها أن تبتعد عن زوجها حتى لاتصيبه بعلوى . وبعد ذلك يأتى الزوج نفسه للعلاج خائفاً من أن يعلو زوجته ، مستعيناً بالطبيب نفسه على الاهتداء إلى حيلة للكشف على الزوجة ، مخافة أن تكون قد أصيبت بعلوى منه . وينصحها الطبيب باستدراجها معه لكشف عادى لالعلاقة له بالمرض السرى ، ولكن الزوجة تفرع حين يعرض عليها زوجها الذهاب إلى الطبيب ، وتخشى أن تفضح أمام زوجها ، وتصاب بذعر وانفعال ، يدفعانها إلى أن تعترف بأنها آثمة وخاطئة ؟ . وتجهل أن زوجها مثلها فى الإثم والخطيئة ، رغم أنه ادعى الشرف وأنهى العلاقة بالطلاق !!

وأروع ما يمثل تلك النزعة فى المجموعة ، قصة « عبث أرستقراطى »^(٢) ، التي تحكى حكاية زوجين وزوجتين من الطبقة الأرستقراطية ، التقوا فى حفلة فى إحدى القصور ، فطاب لزوج أن يغازل زوجة صاحبه ثم يغريها ، ثم يصعد بها إلى حجرة نخالية فى الطابق العلوى . وبينما هو معها فى الظلام ، سمعا وقع أقدام تقترب من حجرتهما ، ثم مالبا أن تبينا صوت الزوج الثانى مع زوجة الأول . وفى نفس الحجرة استمتع هذان الآخران بما استمتع به الأولان ، وعلى مرأى ومسمع منهما ، وإن كان المرأى غير واضح والمسمع على كثير من الخفوت . ثم انصرف الآخران وتبعهما الأولان دون أن ينبسا بحرف مخافة

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٢) انظر . مجموعة « همس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها .

القضيحة ، وعاد الزوج الأول بعد الحفلة يتحسس ملابسه ، فأدرك أن السترة التي عليه أوسع منه ، ووضع يده في جيب السترة وأخرج حافظه لم تكن حافظته ، ووجد بها بطاقة مكتوباً عليها اسم صاحبه !! وأصبحت المشكلة « كيف يمكن أن تتبادل السترتان » !!

ويلاحظ أن المؤلف ينحس البيئة الأرستقراطية بقسط موفور من كشف العيوب وفضح الانحرافات المتصلة بالجنس . كما ينحس هذه الطبقة وأعلامها من البشوات والبكوات والمستوزرين بطائفة أخرى من القصص ، التي تكشف عيوباً وتفصح انحرافات من نوع آخر ، وهي العيوب والانحرافات المتصلة بالتسلق واستغلال النفوذ والمحسوبية ، وما إلى ذلك من العيوب النابعة من تحكم هذه الطبقة وتسخيرها كل شيء لمصلحتها .

وما يمثل ذلك في المجموعة ، قصة « مذكرات شاب ^(١) » التي تحكى حكاية شاب تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية ، ولم يستطع أن يجد عملاً إلا عن طريق الزواج بابنة أحد البكوات من كبار رجال وزارة المعارف . الذى عينه في وظيفة مدرس للغة الفرنسية ولما ظهر عجزه وأوشك أن يفضح أمره ، لأنه لم يكن يجيد اللغة الفرنسية ، أرسله في بعثة إلى فرنسا .

وما يمثل ذلك أيضاً في تلك المجموعة . قصة « هذا القرن ^(٢) » التي تحكى حكاية أحد الوزراء السابقين وزوجته ؛ وقد عادا بعد سهرة من السهرات الصاخبة مخمورين ، وأوشكا أن يناما أمام القصر في العربة لفعل الخمر

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٢٩ وما بعدها .

بهما ، لولا أن سمعا ضجة تبينا منها أن عسكري الحراسة قد قبض على شاب ضبطه يقفز على سور القصر وجاء به متهما إياه بالصوصية ، ولكن تبين أن الشاب ليس بلص ، وأنه حبيب ابنة الباشا ، وأنه من حملة البكالوريا ، وهنا دافعت عنه الزوجة وطلبت من الباشا أن يعمل على إلحاقه بوظيفة مناسبة ولو في إحدى القنصليات بالخارج ، كما فعل مع زوج ابنته الأخرى ، حين عينه مفتشاً للموسيقى دون أن يكون له أدنى علم بها .

ومن هذا النوع في المجموعة أيضاً ، قصة « مفترق الطرق »^(١) ، التي تحكى حكاية اثنين من زملاء الدراسة ، أحدهما ذكى متفوق ولكنه فقير ، فقعد به عجزه عن الدراسة الجامعية ، وكل ما انتهى إليه وظيفة « راجع حسابات » في وزارة المعارف ، والثاني عاды ضعيف ولكنه ابن باشا ، فكنه ذلك من دراسة الحقوق ، ثم السفر في بعثة إلى فرنسا ، ثم الترقى في المناصب الكبرى حتى صار وزيراً للمعارف ، حيث يعمل زميله السابق المتفوق مراجعاً للحسابات . وما كاد يعلم هذا التعس بنياً تعيين زميله السابق وزيراً حتى خف إلى لقائه محيياً وهنئاً ، فما كان من الوزير إلا أن سأله ، « أهو أنت ! . . . لقد اشتبه على الاسم . . . أوما تزال حياً ؟ » فسر المسكين للمداعبة واطمأنت نفسه وراح يرجو فقط أن ينال ولداه الطالبان في مدرسة شبرا الثانوية إعفاء من المصروفات .

كذلك خصص المؤلف بعض قصصه لخنز الإقطاعيين والرأسماليين ، والانتصاف لضحاياهم من الكادحين . ومن هذه القصص ، قصة « بقطة المومياء »^(٢) ، التي تصور قسوة واحد من البشوات الإقطاعيين للدرجة اعتدائه

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٤٣ .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .

بالضرب على رجل فقير ، لأنه اتهم بأكل بعض الطعام الخاص بكلبه العزيز ،
 وحين ذهب الباشا بعد ذلك مع بعض ضيوفه إلى منطقة كان يجري فيها
 حفر للبحث عن آثار فرعونية ، وحين دخلوا إلى دهليز مستطيل وقفوا أمام
 تابوت حديث الاكتشاف ، رأوا مومياء تنهض رويداً رويداً من تابوتها ، ثم تتحول
 إلى رجل حى شبيه بالرجل الذى اعتدى عليه الباشا منذ قليل ، وتأخذ في
 تعنيف هذا الإقطاعى المستبد ، حتى يقع مغشياً عليه على مرأى وسمع ممن
 معه ، كما يحكى عالم الآثار الذى يروى القصة ، وكأنها حلم أو رؤيا .

ومن هذه القصص التى تخز هذه الطبقة المستغلة ، قصة « الجوع »^(١) ،
 التى تعرض أزمة عامل فقير يعول أمه وزوجته وستة أطفال ، فقد يده أثناء
 عمله فى أحد المصانع ، وطرد من المصنع عاجزاً عن العمل ، ولم يجد خلاصاً
 إلا بالانتحار ، وحين تقدم ليلقى بنفسه فى النبل أثناء الليل ، مر به شاب
 ثرى ، عائد من سهرة خسر فيها مبلغاً كبيراً على مائدة القمار ، وتقدم هذا
 الشاب إلى الشبح المائل نحو النهر يسأله عن أمره بدافع حب الاستطلاع ، ثم
 سمع قصته ، فعرف أنه كان عاملاً عند أبيه ، وأنه فقد يده فى المصنع
 الذى يدر هذا المال الذى يراق على المائدة الخضراء .

على أن فى المجموعة بعد تلك القصص الاجتماعية ، التى يفضح بعضها
 الانحرافات الجنسية ويكشف بعضها المآسى الطبقيّة ؛ بعض القصص التى تنزع
 نزعة فكرية . ومن تلك القصص ، قصة « همس الجنون »^(٢) ، التى سميت بها
 المجموعة ، والتى تقوم أساساً على فكرة فلسفية هى : أن الحرية المطلقة التى لاتحدّها
 قيود اجتماعية أو أخلاقية ، إنما هى الجنون بعينه . ويعرض المؤلف لتأكيد

(١) انظر مجموعة « س الجنون » ص ١٤٧ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣ وما بعدها .

ذلك ، حكاية شاب هادئ طيب اقتنع بعد تفكير إلى وجوب تحرير نفسه من القيود التي تعوق إرادته ورغبته . فبدأ له أن يصنع قفا أعجبه ، فكان نصيبه الضرب والركل . . وفي مرة أخرى بدا له أن يلمس فتاة ناهداً أعجب بها في الطريق ، فكان جزاؤه كثيراً من اللطمات واللكمات ، ثم بدا له مرة أن ينطلق من قيود ملابسه ، فكان نصيبه العرى والتحول إلى مجنون .

ومن هذا النوع من القصص الفكرية أيضاً ، قصة « الشر المعبود »^(١) التي تقوم أساساً على فكرة لزوم الشر للحياة البشرية ؛ فتلك القصة تحكى حكاية رجل صالح هبط لإقليماً صاخباً ، وعمل على إنهاء كل ما به من شرور ، بغرس المحبة في النفوس ؛ فكان أن تعطل الشرطي والقاضي والحاكم ، ولم يعد هناك عمل لهم ، واطمأن الإقليم جميعاً إلى الخير إلا هؤلاء الذين وهبوا أنفسهم صناعة الخير ، وتشاوروا في المشكلة بعد أن تشاكوا ، وكانت النتيجة اختفاء الشيخ الطيب ، بتأمر صناع الخير ، الذين ما لبثوا أن أعادوا الحياة إلى سنتها الأولى بما فيها من شرور .

وأخيراً في المجموعة بعض القصص ذات الطابع الإنساني ، الذي يتعاطف تعاطفاً حانياً مع التعساء الذين قست عليهم ظروف الحياة ، فحرمهم سعادة القلب دون أى ذنب ، اللهم إلا القدر القاسى والحظ العاثر . ومن تلك القصص قصة « حلم ساعة »^(٢) التي تعرض لحظة أمل في حياة شاب طيب ، ما تلبث أن تنقلب إلى ساعات يأس قاتل . فقد عرف بالانطواء ، ويشس من الحب ، لما وقر في نفسه من أنه ثقيل غير موفق . ولكنه ذات مساء ، شاهد حسناء تبسم له وهو يتأهب لدخول السينما ، ثم شاهدها تلتفت إليه باهتمام من المقاعد

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٩٩ وما بعدها .

العليا ، بينما هو جالس في القاعة . وما لبث أن اهتم بها ، وأخذ يرفع رأسه ليشاهدها ، فرأى سيدة معها تحديق فيه مثل فتاتها بحنو ، ثم ما لبث أن رأى شاباً يجالسهما ، ويهتم به اهتمام الأنسة والسيدة ، وطار قلبه فرحاً حين رأى الشاب يحويه ، ثم يدعوه إلى الصعود إليهم في الاستراحة ، وحين التقى بهم ، عرف أن الشاب كان زميله في الدراسة ، وأنه خطيب تلك الفتاة ، ثم شرح له صديقه أن سر اهتمام الفتاة وأمها به ، هو أنه شبيه بابن للأسرة قد مات منذ قليل . . . وهنا عاد أدراجه يائساً ، بعد أن داعبه الأمل لحظات .

ومن تلك القصص الإنسانية كذلك قصة « حياة للغير »^(١) التي تصور كفاح شاب من أجل إخوته ، وإضرابه عن الزواج حتى يتموا تعليمهم ، بعد أن تركه والده خلفاً له في عيالتهم . وحين أتم آخرهم تعليمه ، وحين فكر الأخ الأكبر في الزواج من ابنة الجيران ، وقبل أن يصرح بذلك لأحد ، فاجأه أخوه الصغير بأنه سيخطب تلك الفتاة نفسها .

وبعد هذا العرض لأهم المجالات التي تتحرك فيها قصص المجموعة من الناحية الموضوعية ، يلاحظ أن المؤلف كان متأثراً في مادته القصصية وطريقة عرضها بثقافته الجامعية كدروس للفلسفة . ثم بهويته الأولى للتاريخ الفرعوني ، وأخيراً بهويته الأخيرة كمفتون بالقصص الواقعي . وقد بدا تأثره بالفلسفة في بعض القصص التي اتخذت موضوعاً فكرياً ، كما بدا في أسلوبه الذي يذكر أحياناً اصطلاحات منطقية أو فلسفية أو نفسية ، كقوله عن بعض شخصيات قصصه : « ورث عن والديه ثروة طائلة . . . ومع ذلك فمن كان يطالع على وجهه ذلك اليوم . . . يأخذه العجب . . . ولا سبيل إلى إبطال هذا العجب ما لم نلم بماضيه ، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٣١ وما بعدها .

المقدمات^(١) . كذلك ظهر تأثيره بالتاريخ الفرعوني في بعض القصص التي استلهمت هذا التاريخ ورسمت بعض أجوائه ، كقصة « يقظة المومياء » وقصة « الشر المعبود » وقد سبق حديث عنهما ، ثم قصة « صوت من العالم الآخر^(٢) » التي تصور حالة مغادرة روح قائد فرعوني لجسده ، ثم ما يتبع ذلك من مشاهد تخنيط للجسد . ودفن له وما إلى ذلك . كل هذا على لسان تلك الروح التي أصبحت حرة لا تعرف القيود ولا الحدود ولا الأزمان ، حتى ترى السرائر وتفضح الحبايا وتظهر على المستقبل وتعرف مخبأته .

أما أثر افتتانه بالقصص الواقعي : فيتضح من هذه الوفرة الغالبة من القصص المتجهة إلى فضح انحرافات الجنس أو كشف استغلال الأرستقراطية ، والتي تهتم بالأشخاص العاديين وتتعاطف مع البسطاء ، الذين تتخطاهم العيون ، وهم غالباً من القاهريين أبناء البلد مثل : « فلفل » صبي القهوجي^(٣) ، و« حسن شلضم » المهرج^(٤) ، وبائعة الهوى بطلقة قصة « الثمن^(٥) » ، و« أبوسنة » المغني البلدي^(٦) ، و« المعلم جعده » رجل عطفة شنكل^(٧) .

والحق أن نجيب محفوظ بهذه الطائفة من قصصه التي تحمل على البشوات والبكوات والمستوزرين ، يُعتبر من رواد الأدب الثوري ، الساخط على فساد

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٠٠ .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٠٣ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٩٩ وما بعدها .

(٤) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٧١ وما بعدها .

(٥) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٠٧ وما بعدها .

(٦) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة : « الورقة المهلكة » ص ١٧٩ وما بعدها .

(٧) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « نحن رجال » ص ١٦١ وما بعدها .

العهود الماضية ، كما أنه في قصصه المجسمة للعيوب الطبقية ، والمتعاطفة مع الفقراء والكادحين ، والحاملة على الإقطاعيين والرأسماليين ؛ يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية في الأدب المصري الحديث ، ذلك الاتجاه الذي سوف ينشط بعد الحرب العالمية الثانية إلى أن يسيطر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

والشكل القصصى في المجموعة يختلف اختلافاً بيناً ، فهناك شكل المذكرات التي يسجلها البطل^(١) ، وهناك شكل الحكاية التي يقصها الكاتب عن راوٍ غيره^(٢) ، وهناك شكل القص المباشر الذي يسرده المؤلف دون وساطة الراوي^(٣) .

على أن تلك القصص متفاوتة من الناحية الفنية تفاوتاً كبيراً ؛ ففيها القصص التي تبرز فيها شخصية المؤلف ، وذلك حين يفرض نفسه على السياق ويقطع التسلسل ، حتى ليصل أحياناً بالأسلوب القصصى إلى ما يشبه أسلوب المقال ؛ حيث يشرح ويعاق ، أو يذكر بعض القضايا الفكرية أو الحقائق العلمية ، كما يرى ذلك في أول قصته « همس الجنون » التي يبدأها بقوله : « ما الجنون ؟ إنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت تستطيع أن تعرف الكثير عنهما إذا نظرت إليهما من الخارج ، أما الباطن أما الجوهر فسر مغاق »^(٤) . كذلك نرى بعض القصص لا يرجع عيها إلى تدخل المؤلف أو لجوئه إلى الطريقة المباشرة في التعبير ، وإنما يرجع إلى البعد عن طبيعة القصة القصيرة الناجحة ، تلك التي ترتبط بالواقع المعيش ، وتنأى عن عالم الخيالات والعجائب . فقد

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « من مذكرات شاب » ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « يقظة المومياء » ص ٨١ .

(٣) من هذا النوع أكثر قصص المجموعة .

(٤) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٤ .

ضمت المجموعة بعض القصص التي تعتمد على الخيال الذي لا يعقل ، ولا يجد له تبريراً من الواقع أى تبرير . كقصة « يقظة المومياء » التي يحكى فيها المؤلف على لسان عالم أثرى أنه شاهد مومياء تريح غطاء صندوقها بمحضر من جماعة من المشاهدين ، ثم نهض وتحول إنساناً حياً ، يخاطب أحد البشوات ويعنفه على بعض أعماله غير الإنسانية ^(١) . كما ضمت المجموعة بعض القصص التي تستلهم بعض الأساطير ، وتقدم أحداثاً ذهنية وخيالية صرفة ، كقصة « الشر للمعبود » التي تتحدث عن إقليم تحول إلى خير محض بفعل مصلح بذر في نفسه الحب ، حتى ضاق الحكام وحراس الأمن والقضاة ، وتآمروا إلى أن أعادوا الشر إلى الإقليم ليجدوا لهم عملاً ^(٢) . فبالإضافة إلى كون هذه القصة تستوحى بعض الأساطير ، نراها مغرقة في البعد عن الواقع المعيش ، معتمدة أساساً على تخيلات بعيدة وفروض ذهنية ليس إلى تحقيقها من سبيل . كذلك نرى في المجموعة قصة تتحدث بلسان روح فارقت جسدها ، وراحت تحكى تأملاتها منذ كان هذا الفراق إلى أن دفنت الجثة وصعدت الروح إلى السماء . وهذه القصة هي قصة « صوت من العالم الآخر » ^(٣) ، وهي الأخرى قصة خيالية ، تبعد عن الواقع المعيش ، وتبأنى عن الحياة اليومية العادية ، وبهذا لا تنفس في المناخ الطبيعي للقصة القصيرة . وقد كان من الممكن أن يلجأ المؤلف إلى بعض الحيل الفنية التي تبرر عرض مثل هذه الأحداث الخيالية ذات المضمون البعيد ، وتربطها بواقع مبرر مقبول ، كأن يجعل هذه الأحداث تجري للراوى في حلم مثلاً ؛ فالحلم واقع يتغشى الناس ويحدث لهم في حياتهم العادية، ومن

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣٠٣ وما بعدها .

خلاله يمكن أن يعرض كثير من الخيال المبرر بأنه جرى في هذا الحلم .

على أن في المجموعة بعد ذلك بعض القصص التي تتآزر فيها العناصر القصصية الفنية ، وتبعد كل البعد عن جو المقال أو أسلوب العلم ، كما تنأى عن الخيالات ، والفرايب فتأى غاية في الروعة . ومن أمثلة ذلك قصة « عبث أرسقراطى ^(١) » التي سبق عنها الحديث .

ولغة القصص هي الفصحى حتى في الحوار ، الذي يبدو غريباً أحياناً عن الشخصية ومستواها . ومن ذلك قول غانية من غواني « روض الفرج » لفتى أعجب بها : « كم عشقت من النساء يا غلام ؟ » وقوله لها : « وله ... ؟ » ثم قولها تعقياً على سماعها أنه لم يعشق قط : « رباة ^(٢) » ! ! فهذا حديث يحمل إلى القارئ ظلال شخصية أبطال تاريخيين ، فيهم جلال ولم روعة حديث وفخامة عبارة ، كملكة وفارس مثلاً ، وليس هو حديث غانية وفتى مراهق بحى روض الفرج .

وبعد لعل هذا الجزء من قصة « حياة للغير » يبنى بعض سمات هذه المجموعة . قال المؤلف وهو يحكى حكاية الأخ الأكبر الذى عاش عزباً مكافحاً من أجل إخوته حتى أتموا تعليمهم ، وحين أنجز رسالته وفكر في الزواج ، سبقه أخوه الأصغر إلى طلب خطبة من فكر هو منذ قليل في خطبتها ، ثم أخبره هذا الأخ بذلك بينما كان هو جالساً في حديقة البيت الصغيرة ، يفكر في هذه الفتاة ويعقد العزم على خطبتها لنفسه :

« ترك الوالد المتوفى أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم — عبد الرحمن — في مستهل الشباب ، وأربعة جنيات معاشاً . وهكذا

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١١٧ .

تصدت الحياة للشباب السعيد الواسع الآمال بوجه عبوس ، استأذته أشد الواجبات وحثمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه اللدن أثقل التبعات . . . وكان عليه قبل كل شيء أن يتناسى أطماعه ويدرج في الأكفان آماله ، ويغير مواهبه ، لكى يهيئ للأسرة الضعيفة حياة سعيدة ، ويوليها بعض العناية التى كان يوليها إياها الأب الراحل . ورضى كارهاً بوظيفة بائسة لم يتصور قط أن تنتهى إليها آماله ...

« كانت تلك الأيام فى بدئها مؤلة شديدة المارة تبعث فى النفس الأسمى والحسرة واليأس ، ولكنها لم تبلغ به قط حد الثورة أو الغضب الهائل . لماذا ؟ كان قلبه كبيراً ينضج بالحنان والأخوة . فوهبه أمه وإخوته . وهانت لذلك تعاسته ، وخففت الأيام من وقع الحمية فى نفسه ، وتجددت فى قلبه آمال أخرى لا تتعلق بمستقبله هو . ولكن بسعادة إخوته ومستقبلهم . وذاق سعادة جديدة ، هى السعادة التى يحدثها بذل النفس والعمل من أجل سعادة الغير . وبذلك شغل الشاب مكان أبيه ؛ ودخل فى طور الرجولة الحق قبل الأوان . .

« وذكر هنا كيف أنه كان يشعر بالفراغ الأليم رغم امتلاء حياته بالآمال والأعمال . ولكنه كان ينجح دائماً فى إبعاد فكرة الزواج عن قلبه ، حباً فى أسرته وإيثاراً لإخوته . واستوصى بالصبر ، ولكن أثبتت له الأيام أن إخوته أقل صبراً وأعنى بنفوسهم منه ، وربما كان للزمن فى ذلك شأن وأى شأن ، فما كاد أكبرهم يتخرج ضابطاً فى مدرسة البوليس . حتى تزوج وترك العبء له وحده ، وتبعه بعد قليل أخوه الثانى المهندس فاضطر إلى البقاء أعزب إلى هذه السن .

« ثم ذكر كيف أنه كاد يختار أخيراً ما يكمل به حياته ، وكيف جاء الاختيار بعيداً عن التوفيق . وكيف أته الطعنة النجلاء من يد طالما آثرها

بالحب والعطف ، وقد طعنه وهو يضحك ضحكة مشرقة بالأمل والسعادة ،
كأنه ذاك الحكيم الذى يترنم بأنشودة السلام وقلمه تقتل عشرات الأحياء
الى لا تراها العين ...

« وفيما هو فى أحلامه إذ سمع صوتاً ينادى قائلاً : « عبده . . . لماذا تبقى
فى الظلام ؟ » .

هذا صوت أمه الحبيب . . . رباه . . . لقد لقه الليل وهو لا يدري . وقام
من جلسته مثاقلاً ، وسار يبطء إلى الداخل ، وبادرت أمه قائلة :

— هل حدثك أنور ؟

فقال : « نعم ... »

— ما رأيك ؟

— اختيار جميل يا أماه ، سأذهب غداً لمقابلة جازنا الطبيب وأطلب يد

ابنته الجميلة لابنتنا النابه .

ف قالت بحنان :

— لم يبق إلا أنت ،

ولازم الصمت هذه المرة ...

من يعلم ليس الذى يلتقى الآن بأشد قساسة مما لقي فى ماضيه . وما هذه بأول

كارثة يمتحن بها قلبه الكبير . وقد علمته الحياة فضيلة الصبر كما علمته حقيقة

أجل^(١) هي : أنه يستطيع أن يسعد وهو يحقق السعادة للآخرين^(١) ،

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة حياة لغير « ص ٢٤٠ - ٢٤٢ .

الفصل الثاني

الرواية

ملاحم مشتركة

١ - نضج الرواية الفنية :

وكما نمت القصة القصيرة في هذه الفترة ، نمت كذلك الرواية الفنية ، بعد أن ولدت في الفترة السابقة على يد الدكتور محمد حسين هيكل ، ممثلة في رواية « زينب » ، التي كانت وليدًا فنيًا غير مكتمل النضج^(١) . نعم قد نمت الرواية الفنية في هذه الفترة ، بل نضجت وتقوت ، حتى أصبحت من الأنواع الأدبية الفنية في الأدب المصري الحديث .

وقد تمثل نمو الرواية الفنية خلال هذه الفترة في وفرة الأعمال الروائية ، وتعدد ألوانها ، حتى كانت كالشجرة ذات الفروع العديدة والأزهار المختلفة الألوان . كما تمثل نضج الرواية الفنية - خلال هذه الفترة - في مراعاة الأصول الفنية المقررة ، وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة^(٢) . ثم تمثلت قوة الرواية الفنية - خلال هذه الفترة أيضاً - في مؤازرة بعض الكتاب الكبار لها وتقديمهم محاولات ناجحة في ميدانها .

فمن حيث وفرة الأعمال وتنوع الألوان وجدت الروايات التي تعتمد

(١) انظر « تطور الأدب الحديث في مصر » للمؤلف - الفصل الثالث ، مبحث النثر ، المقال د - « ميلاد الرواية الفنية » .

(٢) عن الأصول الفنية للرواية يمكن أن تقرأ :

The Rise of the novel : Watt.

Aspects of the novel : Forster.

The Structure of the novel Muir.

أساساً على التحليل النفسى لبعض الأبطال ، كما وجدت الروايات التى تهدف ابتداء إلى عرض بعض التجارب الذاتية للمؤلفين ، كذلك وجدت الروايات التى تعرض بعض المشكلات الطبقية أو بعض الظواهر والعادات الاجتماعية . وإلى ذلك وجدت الروايات التى تقوم ابتداء على قضية ذهنية؛ يؤمن بها المؤلف ويحاول أن يقنع بها من خلال قالب روائى . ووجدت أيضاً الرواية التاريخية ، التى تستلهم التاريخ ، وتقبس من الماضى أضواء تنير الحاضر ، ولا تقتصر — كروايات جورجى زيدان — على تعليم التاريخ .

ومن حيث مراعاة الأصول الفنية المقررة وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة ؛ قد جاءت معظم روايات هذه الفترة أدنى إلى الفن الروائى وأقرب إلى طبيعته السليمة . وقد وصل بعض تلك الروايات إلى درجة أعلى من رواية « زينب » ، وجاءت بعيدة عن أهم ما أخذ على تلك الرواية من عيوب . فقد اشتغل بكتابة الرواية الفنية طائفة من الكتاب الذين أوشكوا أن يتخصصوا فى الفن القصصى ، وكانوا لذلك على علم أكثر بأصوله الفنية ، كما كانوا على قدرة أعظم فى تحقيق عناصره الصحيحة . ومن هؤلاء محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم .

ومن حيث مؤازرة بعض الكتاب الكبار ، وتقديمهم محاولات ناجحة فى فن الرواية ، قد رأينا المازنى والعقاد وطه حسين ، يسهمون بروايات تقوى هذا الفن وتشد أزره ، ولا تجعل مجاله غريباً على مستوى القمة التى كان يترجع عليها هؤلاء الأعلام .

٢ - تنوع الرواية الفنية :

وهكذا ظفرت هذه الفترة بعدد غير قليل من الروايات الفنية ، كما

شهدت تنوعاً ملحوظاً في اتجاهات هذه الروايات ، وعرفت من خلالها فناً روائياً أصح وأدق ، وأنضج وأقوى . . ويمكن تصنيف أهم الروايات التي كانت من نتاج هذه الفترة فيما يلي :

(أ) الرواية التحليلية : ويشمل هذا الصنف رواية « ثريا » لعيسى عبيد ، ورواية « رجب أفندي » لمحمود تيمور ، ثم رواية « الأطلال » للمؤلف نفسه . وأخيراً رواية « أديب » للدكتور طه حسين .

(ب) رواية التجربة الذاتية : ويشمل هذا الصنف رواية « إبراهيم الكاتب » للمازني ، ورواية « سارة » للعقاد ، ورواية « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، ورواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور .

(ج) رواية الطبقة الاجتماعية : ويشمل هذا الصنف رواية « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ، و « دعاء الكروان » لطف حسين .

(د) الرواية الذهنية : وتمثل هذا الصنف رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

(هـ) الرواية التاريخية : وتمثل صنفها رواية « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبي حديد ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ .

وفي الصفحات التالية إيضاح لأهم معالم كل صنف ودراسة ما يمثله من روايات :

خصائص كل نوع وما يمثله

٤ - الرواية التحليلية :

ويقصد بها تلك الرواية التي يبرز فيها جانب التحليل النفسى ، حتى يكاد يطنى على بقية عناصر الرواية . فالأحداث والشخصيات والحوار وغير ذلك من مقومات الرواية ، تأتى فى المكان الثانى أو ما دون الثانى ، حيث يتصدر جانب التحليل النفسى للبطل ، وحشد كل ما يمكن من هذا التحليل ويعين عليه ، من معرفة ماضى هذا البطل وبيئته ، وما تكون لديه من عقد ، أو ما ضج به عالمه النفسى من صراعات . حتى ليختار البطل لهذا اللون من الروايات - غالباً - من ذوى الميول النفسية غير السوية ، بل من ذوى العقد والأمراض النفسية أحياناً . وهكذا تأتى الرواية بمثابة تحليل نفسى ، لتجايى نفس معينة ، وبيان كيف دفعتها ظروف خاصة إلى سلوك غير سوى ، أو سلوك غريب على وجه العموم . ولا مانع بعد ذلك أن يكون للرواية بالإضافة إلى كل هذا هدف اجتماعى أو إصلاحى أو نحو ذلك .

وهذا كله يصدق على الأعمال التى رأيناها تمثل هذا الصنف من الروايات ، وهى أعمال أربعة : « ثريا » لعمى عبید ، و « رجب أفندى » لمحمود تيمور ، و « الأطلال » لهذا الكاتب أيضاً ، ثم « أديب » للدكتور طه حسين .

(أ) « ثريا » لعيسى عيّد^(١) :

لعل هذه أول رواية فنية ظهرت في مصر بعد « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل^(٢) . وتتلور هذه الرواية حول فتاة مسيحية شامية الأصل ، ومن أسرة فقيرة تسكن الإسكندرية . وبرغم فقر الأسرة ، قد استطاعت الفتاة أن تنال حظاً من التعليم في المدارس الفرنسية ، كما طمحت إلى حياة أسرية أوفر غنى وأعظم رخاء من حياة ذويها . وقد اعتقدت أن أقرب طريق إلى ذلك ، إنما هو الزواج من غنى .

وكانت « ثريا » هذه عمة تقيم في القاهرة وتعمل خياطة لتعيش ، فهي قد فشلت في حياتها الزوجية ، بعد أن زوجت من سكير فاسد ، وأصبح عليها أن تعمل نفسها .

وكان يسكن عند هذه العمة شاب مسيحي يتيم فقير ، على حظ قليل من الثقافة . فالظروف قد جعلته لا يتم تعليمه ، وحملته على احتراف مهنة النجارة وكان إلى ذلك خجولاً منظوياً قليل الاختلاط ، قليل الخبرات الاجتماعية وخاصة في مسائل المرأة والحب . بل كان طيباً ، تصل طبيته إلى حد السذاجة بل إلى درجة ضعف الشخصية .

ورأى مرة صورة الفتاة معلقة في بيت عمتها ، فهام بها ، ومضت العمة في محاولة إيقاع الفتى الغر « وديع نعيم » في حبائل « ثريا » ابنة أخيها ، رجاء أن يتزوجها ، فتربح به زوجاً طيباً مستقيماً ، وتتجنب التجربة القاسية التي منيت بها العمة في زواجها من فاسد منحرف . لهذا استدعت العمة

(١) اقرأ ما كتب عنه قبل ذلك في الفصل السابق الخاص بالقصة القصيرة ص ٤١ .

(٢) ظهرت « ثريا » سنة ١٩٢٢ . وكانت « زينب » قد ظهرت سنة ١٩١٢ .

الفتاة لزيارتها ، واستضافت الشاب وحقت لقاء بينهما ، ولكن بقدر ما وقع « وديع » في حب « ثريا » كانت تفرتها منه وإعراضها عنه . وانتهى الأمر بأن صرحت لعمتها برفض الزواج به ؛ لأنه لن يكون زواج المصلحة الذي عقدت العزم عليه . وسافرت إلى الإسكندرية . أما العمة فقد أسفت لهذا الرفض ، وتحسرت على فشل خطتها فيما عازمت عليه من أمر . وترقت بالفتى ، فأخفت عنه أول الأمر ما كان من رفض « ثريا » له ، ثم اضطرت أخيراً لمصارحته مع كثير من الأسف .

أما هو فبدلاً من أن يثور على الفتاة التي رفضته ، ازداد هياماً بها وانجذاباً إليها وتعليقاً للأمل عليها . فسافر إلى الإسكندرية رجاء أن يلقاها ويقنعها . وبعد البحث المرهق ، عثر عليها مصادفة في الطريق ، وصارحها بحبه ، ورجاها أن تغير رأيها فيه ، وأن تقبل الزواج منه . ولكنها أصرت على الرفض ، وشرحت له وجهة نظرها في هذا الرفض . وأمام هذا الإصرار ودع « وديع » « ثريا » باكياً وانصرف عنها يائساً .

وحين مضت الفتاة في طريقها تتبعها شاب ثرى من أبناء الطبقة المرفهة يسمى « أحمد بك » ، يعرف بكثرة غزواته العاطفية ومعايشتاته الملاجئة . وأخذ هذا الشاب يغازلها ، وهي تتجاهله أول الأمر — برغم معرفتها لشخصه وأخباره — ثم استجابت له بعد ذلك ، رجاء أن يحقق حلمها في الزواج الذي يجلب لها الثراء والرفاهية والأبهة .

وأخيراً تزوجت « ثريا » من « أحمد بك » ، بعد أن أسلمت ، وكان كل هذا برغم أنف والدها ، مما سبب له مرضاً أودى بحياته ، فقارق الدنيا ، دون أن يسمع ذا حتى بزيارته .

ووصلت هذه الأنباء إلى العمة في القاهرة ، فأخفتها حيناً عن « وديع »

ثم أخبرته عما كان ، فبعثت في نفسه الأمل من جديد ، حيث تخيل أن هذا الزواج القائم على المصلحة وعدم التكافؤ وعدم رضى الأهل ، محال أن يستمر ، وأن مصيره إلى الافتراق .

فسافر إلى الإسكندرية ليختبر الأمر ، ويعرف مدى ما وصلت إليه تلك الزيجة غير الطبيعية من فشل .

وتحايل حتى عرف بيت « أحمد بك » ، وتسلق سوره في غفلة وأطل على الحديقة ، فرأى « ثريا » وزوجها الثرى يسيران متأبطين في ممرات الحديقة ، فأدرك أن « أحمد بك » ما يزال يحب زوجته .

ونزل عن السور مطمئناً إلى أن هذا الزواج لن يفسخ قبل سنين ، وهذه فرصة يستطيع فيها تكوين ثروة يستطيع بها أن يسعد « ثريا » حين تعود إليه . . . وعاد إلى القاهرة وفتح « ورشة » ، وعمل يجد ونشاط معتقداً أنه سوف يظفر بعد حين بحبيبته .

ومن الجوانب المشرقة في هذه الرواية : أن المؤلف قد جعل البطل عاملاً ، ثم تعاطف معه بعض الشيء ، ودافع عنه وعن أمثاله بعض الدفاع . ومن ذلك قوله على لسان البطلة ، وهي تعتذر لعمتها عن الزواج من البطل : « إنى أعرف حياة هؤلاء الأشقياء ، لا أريد أن أعيش عيشة الفاقة والجوع ^(١) » . ومن ذلك أيضاً قوله على لسان العمة ، وهي توجه الخطاب إلى البطلة : « أفى المدرسة تعلمت أن تحتقرى وسطنا وتثورى ضد نظام حياتنا ^(٢) ؟ ! » . ومن هذه الجوانب المشرقة تقديم بعض الأبعاد النفسية والخلقية لبعض الأشخاص ، لا عن طريق السرد أو الوصف الإجمالى

(١) انظر « ثريا » لعيسى عبيد ص ٤٣ .

(٢) انظر المصدر السابق والصفحة نفسها .

الخارجي ، بل عن طريق تصرفات هذه الأشخاص وأحاديثها . ومن ذلك تقديم نفسية « ثريا » وكثير من أخلاقها عن طريق معاملتها لكلبة العمه^(١) ، تلك المعاملة التي تقنعنا بالتعالى والقسوة وعدم الإنسانية .

ومن هذه الجوانب المشرقة أيضاً ، رصد المقدمات التي تبرر النتائج ، وتدعو إلى الاقتناع بما يكون من مواقف . فالبطل « وديع » تربى يتيماً فقيراً ، وعجز عن إتمام تعليمه واضطر إلى أن يعمل صبي نجار ، وهو إلى ذلك أو بسبب ذلك منطو ، وهو لانطوائه معتزل قليل الاختلاط ، وهو لهذا قليل التجارب ، وقلة تجاربه جعلته يسقط في أول لقاء بينه وبين « ثريا » ، حيث بدا مرتبكاً بل مضحكاً ، مما ساعد على رفضه وعدم هذه لخيلة واحدة من قلب الفتاة . كل ذلك برغم طبيته واستقامته وصلاحيته زوجاً لمن هي في مثل ظروفها ،

على أننا نجد في مقابل هذه الجوانب المشرقة في الرواية ، مآخذ بيئة . . ومن تلك المآخذ : الإفراط في الاعتماد على الجانب النفسى ، لدرجة جعل البطل مريضاً نفسياً أو شبه مريض ، بل لدرجة ذكر بعض المصطلحات النفسية ، التي ليس مكانها العمل الروائى .

ومن ذلك قول المؤلف عن البطل : « كان حبه تلك العاطفة الهادئة البريئة العميقة ، التي يشوبها دائماً حزن سوداوى ، يولد في الخيلة فكرة مرضية مثلة ، شبيهة بالفكرة الثابتة ، يخضع لها المجموع العصبى ، ويترتب عنها داء النورستانيا والسوداء^(٢) » .

ومن المآخذ التي توجه إلى تلك الرواية أيضاً ، وصف الشخصيات في

(١) المصدر السابق ص ٣٥ .

(٢) انظر « ثريا » لميسى عبيد ص ٦٧ .

أكثر الأحيان وصفًا سرديًا إجمالياً من الخارج ، وعدم تقديم هذا الوصف — كما حدث قليلاً — من تصرفات الشخصيات وأحاديثها . فبرغم أن المؤلف قد أطلعنا على جانب كبير من شخصية ثريا ، من خلال تصرفها مع الكلب؛ قد قدم لنا شخصية وديع وشخصية العمة وبقية شخصية ثريا بطريقة تشبه التقارير أو جوازات السفر أو البطاقات الشخصية ، حيث يذكر الشكل واللون والطول والملامح ، ذكرًا سرديًا تقريريًا جامدًا^(١) .

ومن المآخذ التي تلاحظ على الرواية بعد ذلك ، الاستطراد أحياناً ، وتدخل المؤلف تدخلا يقطع التسلسل . وذلك حين يطيب له أن يقرر حقيقة أو يسجل فكرة أو يورد حكمة أو ملاحظة ، أو حين يقدم وصفًا لشيء بعيد عن جوانب الرواية ومقوماتها ، ولا يكون خادماً لعنصر أساسي فيها . ومن ذلك قوله عن ثقافة البطل : « وتمكن بعد مضي عدة سنوات . . أن يفهم بسهولة الكتب اللغوية العويصة ، التي ينحصر جلالها الفني وجمالها الابتداعي في مفرداتها الجوفاء الشاذة^(٢) » فالحق أن هذا إقحام لحكم يؤمن به الكاتب ولا علاقة له أصلاً بتكوين فكرة عن ثقافة البطل ، أو تقديم بعد ما لشخصيته؛ لأننا لن نراه في الرواية كلها وقد تأثر أى تأثر بهذا الذى ذكره المؤلف . . ومن ذلك أيضاً وصف المؤلف « لبلاج » الإسكندرية وصفًا تفصيليًا ، بمناسبة مرور البطل به باحثًا عن « ثريا »^(٣) . ومنه كذلك وصفه للقطار الناهب إلى الإسكندرية ليلاً ، بما فيه من ركاب ومفارقات وأجواء^(٤) . فليس

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

وانظر « ثريا » لميى عيى ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٤ .

(٢) انظر « ثريا » لميى عيى ص ٢٢ .

(٣) انظر : « ثريا » لميى عيى ص ٥٦ - ٥٨ .

(٤) انظر : « ثريا » لميى عيى ص ٥٢ - ٥٥ .

وصف « البلاج » أو القطار بمضيف شيئاً إلى بناء الرواية^(١) ، وليس كل منهما إلا استطراداً وإقحاماً من المؤلف لشيء غريب يقطع التسلسل ويفكك البناء . بل إن المؤلف قد طاب له أن يركز بعض الشيء على الجانب الجنسي في وصفه « للبلاج » ، دون أى داع فنى إلى ذلك ، إلا أن يكون هذا الداعى هو الرغبة في الإثارة أو تملق القراء أو جذبهم ببعض المشهيات .

ومن المآخذ التى تنضح في هذه الرواية بعد ذلك ، عدم منطقية بعض الأحداث أحياناً ، مثل تعرف « وديع » البطل على « أحمد بك » بسرعة^(٢) ، والأول من القاهرة ويعمل نجاراً ، والثانى من الإسكندرية ، ويعمل ابن ذوات إن صح أن يكون هذا عملاً يذكّر . . ومثل تشبث « وديع » بثريا برغم إهانتها له ، ومثل تسلقه السور ونزوله عنه معتقداً أن « ثريا » ستكون له يوماً ما ، وترتيبه لحياته على هذا الوهم . وربما برر هذا — من جانب المؤلف — أنه اعتبر البطل شخصاً غير سوى ، والمتنظر من مثله أن تكون تصرفاته غير معقولة

وأخيراً يؤخذ على هذه الرواية ، عدم التزام مبدأ واحد في لغة الحوار ؛ ففي بعض الأحيان نجد الشخص الواحد ينطق كلاماً فصيحاً ، وكلاماً عامياً ، وكلاماً أجنبيّاً . « ثريا » تقول مرة مستفهمة : « ما هو السبب يا ترى ؟ » ، وتقول مرة أخرى للكلبة : « روحى كده بلاش قرف » ، وتقول مرة ثالثة : « مرسى مسيو نكوم ، ده gentillesse منك^(٣) » . هذا مع تسجيل أن المؤلف — في الجانب اللغوى — يجرى في الغالب

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .

(٢) انظر : « ثريا » لميسى عيّد ص ٦٠ .

(٣) انظر : « ثريا » ص ٢٣ ، ٣٥ ، ٦٢ .

على ما سبق أن عرف عنه في قصصه القصيرة ، وهو جعل السرد والوصف بالفصحى ، وجعل الحوار إن كان قصيراً بالعامية ، أو بلغة الكلام .

ولعل هذا النموذج يقرب بعض الشيء أسلوب هذا الكاتب في رواية « ثريا » . قال في الفقرة الأولى منها وفي حوار بين البطل وعمه البطلة :

« - صورة من هذه ياست لبيبة ؟ »

« - صورة ثريا بنت « أخويه » . »

ظل وديع نعوم واقفاً أمام الصورة المنحسبة في إطار جميل معلق على الحائط ، يتأمل في إعجاب تقاطيع الفتاة ، ولبثت السيدة تحديق فيه لترى تأثير جمال ثريا في نفسه ، وكأنها أدركت أن الفتاة راقته ، فاستطردت تقول بغباوة لتزيد شغفه بها :

« - هادى صغار خالص » .

أجابته الست لبيبة ذلك بلهجتها السورية وعلى شفيتها ابتسامة ذكية لتشجعه على الإفصاح عما يكنه ضميره ، ولكن الشاب عاد إلى مقعده صامتاً مفكراً ، وربما كان يتأمل صورة الفتاة التي انطبعت فجأة في صفحة صدره ؛ فلما رآته لم يترسل في الكلام أخذت تطنب في جمال الفتاة وآدابها وأخلاقها والمزايا الموهومة التي تخلقها فيها ، ومن شأنها إثارة عوامل الإعجاب في الرجل .

ولبث وديع نعوم يستعيد في ذاكرته أقوال الست لبيبة ، وقد فهم منها قبولا صريحاً في حالة إقدامه على خطبتها .

« - لماذا لم أرها عنك أبداً يا مدام ؟ »

« - ما هي عند أبوها في الإسكندرية . »

« - أليست لها أم ؟ »

— ماتت أمها يا حرام وهي في الخامسة ، فرباها أبوها تربية عالية في

المدارس .

ثم أردفت ذلك بما معناه :

— سأكتب لها اليوم لتحضر تمضي بضعة أيام معنا .

قالت ذلك ونظرت إليه نظرة معنوية ، تريد أن تفهم بها أنها لم تفعل

ذلك إلا لأجله ؛ أما هو فأطرق إلى الأرض متجاهلاً غرضها^(١) .

(ب) « رجب أفندى » محمود تيمور :

وقد تلت هذه الرواية في الظهور ، رواية « ثريا » لعيسى عبيد^(٢) .

أما أحداثها فتدور حول شخصية بسيطة ، تأزرت عليها ظروف نفسية

وبينية وفكرية سيئة ، حتى دفعت بها إلى الجنون . فرجب أفندى رجل في

الخامسة والثلاثين من عمره ، يلبس الجبة والقفطان والطربوش ، وله لحية

صغيرة ؛ وقد طبع على عصبية المزاج والميل إلى العزلة والرغبة في الزهد ،

والتزوع إلى التدين ، وكان قد تعلم علومه الأولية في إحدى المدارس ، ثم لم

يكمل تعليمه . بل اتجه إلى القراءة الخاصة . وقد نشأ في منزل عم له بعد أن

فقد والديه ، ثم استقل بعد ذلك ، وعاش في مسكن منفرد بحي الحسين ،

حيث كانت تقوم على خدمته عجوز اسمها « أم نبوية الزبالة » ، وكان

له صديق له متجر لبيع السبع والمباسم ، ويقرأ بعض كتب الدين ، ويعتبر

متجره بخان الخليلى ملتقى لبعض المشايخ ، هذا الصديق هو « الشيخ

عبد الوهاب السبكى » .

(١) انظر « ثريا » ص ٩ - ١٠ .

(٢) نشرت « رجب أفندى » سنة ١٩٢٨ .

ومن خلال تردد « الشيخ رجب » على متجر « الشيخ السبكي » تعرف بمجاور فقير مولع بالروحانيات ، اسمه « الشيخ عبد الحى الأزهرى » . وأثناء حديث عن الأرواح وعالمها وقدرة البعض على تخضيرها ، أخبر الشيخ الأزهرى صاحبه « رجب أفندى » بأنه يعرف عالماً روحانياً مقتدرًا ، هو « الحاج أحمد حلجيان » . وما زال الشيخ الأزهرى يرجب أفندى حتى أقنعه بزيارة هذا الروحاني وتلقى علمه عنه . وكان الأزهرى يقصد من وراء ذلك أن يتلقى العلم الروحاني عن هذا العالم دون أن يدفع شيئًا ، حيث إن « رجب أفندى » الهاوى الميسور ، سوف يدفع نفقات الدروس .

أما « الحاج أحمد حلجيان » فكان له مكتب بحى السيدة زينب ، هو فى الظاهر مكتب سمسار عقارات ، أما فى الحقيقة فهو وكر شعوذة . وقد زاره « رجب أفندى » بمصاحبة الشيخ الأزهرى . وكان « الحاج حلجيان » من الحيلة بحيث أقنع الضحية بقدرته الفائقة . ثم كثر تردد « رجب » على على هذا الدجال ، وراح بدوره يجرب فى مسكنه تحضير الأرواح . وما زال يتباعد فى هذا الطريق المظلم ، بتشجيع الدجال الذى يبتزّه ، وبإغراء « الأزهرى » الذى يستغله ، ثم بدافع بعض الأحلام والتهيؤات التى تبدو له ؛ حتى انتهى به الأمر إلى الفاقة والهزال والخبيل . فأصبح يتردد على أستاذه فى مكتبه لا ليتعلم بل ليطلب العون ويرجو الرشاد . ولكن هذا الدجال وقف عاجزاً مراوغاً ، وكان يصرفه أول الأمر بالتلطف والرفق ، غير أنه مالبث أن ضاق به بعد أن لم يعد وراءه كسب ، وبعد أن أصبح مصدر تعب وإضاعة وقت ، فصارحه بأنه لا يستطيع عونّه ، وأنه لاصلاح لأمره ، وأنه لم يعد يستريح له . وهنا وصل خبل « رجب أفندى » إلى الذروة ، فهجم على الدجال وخنقه فأودى بحياته . وقبض على القاتل ، وكان

مصيره مستثنى المجانين ، الذى لم يكن يزوره فيه أحد إلا أم نبوية .
 وفى هذه الرواية إلى جانب الهدف النفسى التحليلى ، هدف اجتماعى
 إصلاحى ، هو فضح الدجل والدجالين ، وبيان عاقبة السير فى هذا
 الطريق المظلم ، طريق الحرافات والشعوذة ، الذى يوصل إلى الجنون والموت ،
 كما حدث للدجال وتلميذه رجب .

وفى الرواية كذلك — إلى هذا الهدف الطيب — اقتدار فنى على رسم
 التضاريس التى كانت مساراً طبيعياً لحياة البطل النفسية ، ونهاية حتمية لهذه
 الحياة . فرجب أفندى ميال إلى العزلة ، نزاع إلى الزهد ، وهو عصبي
 المزاج ، ليس له حظ كبير من الثقافة ، على حين له ولع عظيم بالأمور
 الغيبية ، وهو صديق بائع سبوح ومباسم ، يقرأ الكتب القديمة ويلتقى عنده
 المشايخ ، ثم هو رفيق الشيخ الأزهرى المولع بالروحانيات ، وأخيراً هو
 تلميذ الدجال المحترف . وليس من شك فى أن كل تلك العوامل من شأنها
 أن تؤدي إلى تلك النهاية التى انتهى إليها البطل ، تماماً كما تحدد التضاريس
 مجرى النهر ، ولا تجعل أمامه مندوحة من التلاشى آخر الأمر فى ظلمات
 البحر .

وفى الرواية أيضاً — مما يذكر للمؤلف بالتقدير — القدرة على استخدام
 البيئة كعنصر فعال ومؤثر فى حياة البطل ومجرى الأحداث . فليس من قبيل
 المصادفات أن يكون مسكن البطل بحى الحسين ، وليس من المصادفات
 أيضاً أن يكون متجر « الشيخ السبكي » هو متلى هذا البطل ؛ فتلك
 هى البيئة التى من شأنها أن تفرخ بها الغيبيات والروحانيات وينطلق الخيال
 ويكبل العقل .

وقد وصل المؤلف إلى درجة عظيمة من التوفيق فى رسم بعض الأجواء

ذات الأثر البالغ في توجيه نفسية البطل نحو مصيرها المحزن . كما حدث في مشهد « رجب أفندى » وهو عائد إلى حجرته ليلاً ، بعد زيارة للعالم الروحاني ؛ حيث تآزرت عوامل الظلام والسكون والظلال التي يصنعها ضوء المصباح الخافت ، ثم الصوت المبهم المنبعث من الحجرة ؛ فضاعفت خوف البطل واضطرابه ، وزادت من جذبه إلى عالم التخيلات الفسافة والرؤى الخادعة^(١) . ولولا جنوح المؤلف إلى المبالغة في هذا المشهد ، وإسرافه في التشويق وتدبير المفاجأة ؛ لكان من أنجح ما كتب من مشاهد روائية .

على أن في هذه الرواية بعض جوانب الضعف التي تقابل ما مضى من جوانب القوة . ومن تلك الجوانب ، وصف الشخصيات وصفاً إجمالياً من الظاهر^(٢) ، مثل وصف رجب أفندى في الفقرة الأولى من القصة^(٣) . ومن تلك الجوانب أيضاً ، المبالغة في رسم بعض الشخصيات التعسة أو المريضة أو الدنيا (أو ما سماها المؤلف بالحقيرة) مثل قوله عن خادمة رجب أفندى : « وتقوم بخدمته الضرورية خادمة عجوز تكاد تكون ضريرة ، فقدت إحدى عينيها وتشكو دائماً من أمراض تصيب العين الأخرى ، تشغل بجمع القاذورات ، وتدعى « أم نبوية الزبالة »^(٤) . فا نطن أن هناك فائدة من جعل « أم نبوية » على هذا الوجه ، من فقد إحدى العينين ومرض العين الأخرى ، اللهم إلا المبالغة التي كانت من خصائص تيمور في ذلك الحين .

(١) انظر : « رجب أفندى » لمحمد تيمور ص ١٣-١٦ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٤٤ - ٢٤٧ .

(٣) انظر : « رجب أفندى » ص ٥ - ١٠ .

(٤) انظر : « رجب أفندى » ص ٧ .

ومن تلك الجوانب الضعيفة في الرواية ، المبالغة في التشويق والميل إلى الإدهاش والمفاجأة . ولعل ذلك قد كان أثراً من آثار الروايات البويسية المسلية المرفهة التي كانت شائعة ورائجة في تلك الأحيان . . . ومن ذلك قول المؤلف عن « رجب أفندى » حين صعد إلى حجرته ذات ليلة فسمع صوتاً خارجاً منها : « فاشتد ارتجافه وتقلص وجهه وجعل يستعيز بالله من الشيطان بصوت عال . . . ولكن الصوت لم ينقطع ، وكان يشبه حشرة الأموات ، فارتد إلى الورا واستند إلى جدار الردهة ، وقد شعر بوهن في قوته من فرط رعبه ، من يكون في حجرته ؟ أهو روح خبيثة جاءت تنكل به ؟ أم روح أمه وأبيه جاءت لتسأل عنه ؟ ولم ذلك الصوت الذي يشبه حشرة المذبوحين ؟ أيجد شخص يسلم الروح في حجرته ؟ ومن أين أتى ؟ . . . وتزاحمت عليه الأفكار ، والصوت لا ينقطع ، وتكلم بعد مجهود كبير . فإذا صوت خشن متقطع يخرج من حلقه الخاف ، وقال :

من . . من هنا . . تكلم من أنت ؟

فلم يجبه أحد ، وظل الصوت على حاله الأول لا ينقطع ، فصرخ صرخة رعب شديدة ، وقد وجد نفسه في موقف لا يستطيع فيه النكوص على أعقابهِ هارباً ، أو التقدم إلى الأمام مهاجماً ، وجعل يردد بصوت مبجوح مرتجف :
— إلى إلى يا أهل المروعة . . يا أهل النجدة . . أكاد أهلك . .
إلى إلى .

فإذا بصوت أجش يجاوبه من الحجرة قائلاً :

— من الذي يزعم هكذا . . من هنا ؟

فأنصت رجب أفندى وقد اطمأن قليلاً ، ثم تشجع عن ذى قبل وقال :

— أنا رجب . رجب . من أنت ؟

وسمع حركة في حجرته ، ثم شاهد بعد هنيهة شبعا ملتصقا بالسواد يسير ببطء خارجا من الباب ، فتفرس فيه ، وهو ما زال يغالط نفسه ، ثم يصرخ صرخة الاطمئنان والفرح قائلا :

— أم نبوية ! ! الحمد لله ما هذا يا شيخة كدت أهلك من الرعب . .
ليس من عادتك أن تتأخري لهذه الساعة في المنزل ، ولكن أخبريني ، ما هذا الصوت الغريب ؟

— كنت نائمة يا ابني ،^(١) .

ومن تلك الجوانب الضعيفة في الرواية أيضا ، عدم تبرير بعض الأحداث أو التصرفات ، بالقدر المقتنع ؛ فرجب أفندي — كما عرفنا — يتيم كان يعوله عمه ، ولكننا نراه بعد ذلك يعيش مستقلا ويحيا حياة مستورة فيها تفرغ للقراءة والتعب ، بل فيها تلقى الدروس روحانية بأجر يعطيه مضاعفا وينفق في أدائه عن سعة ، وأكثر من ذلك أنه كان يستضيف الأصدقاء كالشيخ الأزهرى ، ويمنح بعض الصلقات في سخاء ؛ كل ذلك دون أن نعلم مورد رزقه ، وهو اليتيم الذى كان عالة على عمه^(٢) .

ومن تلك الجوانب الضعيفة بعد ذلك إقحام بعض الشخصيات التى ليس لها دور يذكر في الرواية . فنشخصية « المعلم فتوحة » صاحب المطعم الذى استضاف فيه رجب أفندي صديقه الشيخ الأزهرى ، شخصية لا تقدم أى شىء للبناء الروائى ، ومع ذلك قد وصف المؤلف هذا المعلم وذكر تاريخه وسوابقه ، كأنه من الشخصيات ذات الدور الخطير في هذا العمل الأدبى ، مع أنه ليس إلا صاحب مطعم شعبي أكل فيه البطل وصاحبه^(٣) ، وقد كان

(١) انظر : « رجب أفندي » ص ١٢ - ١٦ .

(٢) انظر : « رجب أفندي » ص ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٧٥ ، ٨٩ .

(٣) انظر : « رجب أفندي » ص ٦٣ وما بعدها .

من الممكن أن تستقيم الرواية دون أى حديث عن هذا المعلم فضلاً عن تاريخه وسوابقه وبقية أوصافه .

هذا ، ويمكن أن يُعتبر نموذجاً لأسلوب محمود تيمور في «رجب أفندي» هذا الجزء الذى سبق من روايته ، والذى ورد شاهداً على ميل المؤلف إلى المبالغة في التشويق وإثارة الخوف والإدهاش وتدبير المفاجآت .

(ج) « الأطلال » لمحمود تيمور :

ليست هذه الرواية الثالثة الروايات الفنية التى ظهرت فى هذه الفترة ؛ فقد سبقتها إلى هذا الترتيب بعض الروايات^(١) ، غير أن تلك الروايات كانت من لون آخر غير هذا اللون التحليلى النفسى .

وتحكى « الأطلال » قصة فتى من أسرة غنية قد تآزرت ظروف أسرية وبشرية واجتماعية مختلفة على إفساده وانحرافه ، حتى تحولت حياته إلى أطلال . « فسامى » - وهذا اسمه - قد نشأ يتيماً يربيته أخوه لأبيه ، وكان هذا الأخ المسمى « حمادة » قاسياً على سامى ، مستخفياً به مغلقاً قلبه دونه ، وكان لا يعنيه من أمره إلا أن يبدو طائعاً له منحنياً أمامه ممثلاً لأمره . وكان لهذا الأخ القاسى المدل بثروته وسيطرته زوجة طيبة عطوف ، وكانت « مودة هانم » - وهذا اسمها - تقابل تصرفات زوجها القاسى حيال سامى ، بتصرفات مناقضة ، لعلها فى نظرها تعوضه بعض ما يفقد من حب وحنان ولين من جانب « حمادة » . وربما كان لعدم إنجابها أطفالاً دخل فى ذلك العطف .

(١) نشرت « الأطلال » سنة ١٩٣٤ ، وسبقها رواية « إبراهيم الكاتب » للمازنى التى نشرت سنة ١٩٣١ ، ولكن رواية المازنى من نوع آخر غير النوع التحليلى ؛ إذ هى من روايات التجربة الشخصية كما سنرى فى الفصل التالى .

وكان بيت الأسرة في حي الحمزاوى من البيوت الكبيرة الشبيهة بالقلاع ، وكان يضم عدداً من الخدم والمربيات والأصدقاء ، الذين كان سامى يجد عندهم راحة نفسه وتنفيس كبتة ، بالإضافة إلى ما كان يتاح له من إرخاء حبل الحرية ، الذى تطلقه « مودة هانم » .

وكانت « تهنانى » البنت الأرستقراطية المظهر ، ذات الأصول التركية ، تتردد على بيت الأسرة مع جدتها « إجلال هانم » التى تربطها بالأسرة روابط صداقة ، وكان « سامى » يقضى مع « تهنانى » فى عهد الصبا وقتاً سعيداً ، يكون فيه ما يكون بين صبي وصبية من لعب وحديث وحب ساذج يناسب هذه المرحلة من العمر .

وفى المدرسة تعرف « سامى » بـ « محيى الدين أفندى » ضابط المدرسة الطيب السمح ، وقامت بينهما شبه صداقة — برغم اختلاف السن — سمحت لسامى أن يتردد على بيت « محيى الدين أفندى » وأن يتعرف على ابنته « فتحية » . وما زالت الصلة بين « سامى » و « فتحية » تقوى حتى صارا حبيبين . ومما شجع على تقوية تلك الصلة ، « مودة هانم » زوجة أخى سامى الطيبة ؛ فقد دعت « فتحية » وجدتها « الست هاجر » إلى زيارتها ، وأولتهما كثيراً من الرعاية ، وجعلتهما من الوجوه التى تُرى كثيراً فى بيت الأسرة .

وهكذا أصبح سامى موزعاً بين فتاتين : « تهنانى » و « فتحية » ، وكانتا من جانبهما تحسان غيره وتنافساً على الفتى ، وكانت « تهنانى » أشد الاثنتين غيره ، وأكثرهما أنانية ، وكانت تستغل مظهرها الأرستقراطى ، ورقة حال « فتحية » لتعرض بها وتجرح إحساسها .

وهذا الجو حيناً ، حين سافرت « تهنانى » مع جدتها إلى تركيا ، ففى

ذاك الوقت زاد اتصال « سامى » بـ « فتحية » ، وخلا الجو لهذه دون منافس أو مكدر ، بل ازدادت الصلة بعد موت والد « فتحية » واستضافة « مودة هانم » لهذه الفتاة اليتيمة هي وجدتها استضافة شبه دائمة .

وفجأة عادت « تهانى » إلى مصر ، وتوجهت مع جدتها لزيارة بيت « سامى » ، وخف الفتى ككل من فى البيت إلى استقبالهما والسير فى موكبهما ، دون أن يحس انصرافه عن « فتحية » وإهماله لها ، فى وقت كان من المتفق عليه أن يكون معها ؛ فقد كان الوقت وقت الإفطار فى مغرب يوم من شهر رمضان ، وكان كل شىء معداً لجمع الشمل وقضاء سويغات هنيئة ، لولا أن أن جاء هذا الوافد الذى غير كل تخطيط .

وحدث أن استدرجت « تهانى » صاحبنا إلى الحديقة ، وأغرته بأنوثتها التى نضجت وشقاوتها التى زادت ، حتى قبلها ، وفى أثناء ذلك أقبلت « فتحية » التى كان « سامى » منذ قليل يبحث عنها ويسأل بعض من فى البيت . وشاهدت الفتاة ما كان بين « سامى » و « تهانى » فأسرعت بالانصراف فى حسرة ، وشعر الفتى بالذنب ، فازداد عطفاً على « فتحية » ، وتضاعفت رغبته فى ترضيتها والسعى أكثر من أى وقت مضى للالتقاء بها .

وبعد حين تزوج « حمادة » أخو سامى من « تهانى » ، وجعل لها بيتاً جديداً ، وهجر بيت الأسرة أو أصبح كالهاجر له ، وازدادت علاقة « سامى » بـ « فتحية » بعد أن خرجت « تهانى » من الشركة ، وبعد أن أصبحت « فتحية » تقيم فى بيت « سامى » إقامة شبه دائمة بفضل استضافة « مودة هانم » وكرمها ، وبعد أن ازدادت حرية « سامى » بغياب أخيه عن البيت وانشغاله بزواجه الجديد . وقد ساعدت — إلى ذلك كله — إغراءات بعض

المربيات ، ووسوسات بعض الأصدقاء ، على أن يتصل سامى بفتحية اتصالاً يخلف حملاً في أحشائها .

وعرض « سامى » الأمر على « مودة هانم » زوجة أخيه ، ورجاها أن تتوسط لدى « حمادة » لكي يقبل زواج « سامى » من حبيبته « فتحية » ، ولكن « حمادة » ما كاد يعرف الأمر حتى ثار أعنف ما تكون الثورة ، ورفض أشد ما يكون الرفض ، بل أمر بطرد « فتحية » وجعلتها فوراً من البيت ، وحرّم على « سامى » الاتصال بها على أى وجه .

وإزاء هذا سقط « سامى » مريضاً ، ولما أبلّ ، عرف أن أخاه قد زوج « فتحية » من شيخ الخفراء فى القرية ، فازداد حقد « سامى » على أخيه القاسى ، وبدأت عوامل الانتقام تغلى فى عروقه ، فأخوه لم يكتف بالقسوة القديمة عليه ، بل أضاف إليها قسوة حرمانه من حبيبته « فتحية » بالإبعاد ، كما حرّمه من مشتاته « نهانى » بالزواج ، بل إنه قد ضاعف من هذه القسوة بجعل إبعاد « فتحية » بما يشبه الإعدام ، حيث زوجها من شيخ الخفراء الكبير المهدم .

ورأى سامى أنه لا بد من الانتقام من أخيه ، ووجد أن أحسن انتقام هو أن يخون هذا الأخ فى حبيبة الأمس اللعوب « نهانى » . . فأخذ يتحايل على الاقتراب منها مستعيناً بخادم كان يعمل فى بيت الأسرة ، ثم طرد لسوء سلوكه . وعن هذا الطريق دلف « سامى » إلى بيت زوجة أخيه – أوبالأصح بيت أخيه – واتصل بهذه الزوجة اتصالاً محرماً ، واستمر على ذلك مدة حتى أرضى حقه ، وأشبع انحرافه ، وهذا ثورته ، ووصل من ذلك إلى درجة الغشيان .

ثم مات « حمادة » الأخ الأكبر ، غافلاً عن كل ما حدث من أخيه ،

وبدأ شعور « سامى » يتحول نحو ذكره إلى إشفاق ، ونحو « تهاى » إلى اشمئزاز . وما لبثت « مودة هانم » أن ماتت هي الأخرى ، وتحول البيت الكبير إلى خراب . . . فرأى « سامى » أن يهرب من أطلاله إلى القرية ، واتجه حين وصل إلى القرية إلى بيت شيخ الحفراء ، حيث فتحة حبيبة الأمس وضحية كل الظروف . وفى هذا البيت وجد سيدة عجوزاً عرف أنها « الست هاجر » جدة فتحة ، ولما سألها عن صاحبته ، أخبرته أنها ماتت منذ ثلاث سنوات . . . ثم رأى طفلاً وعلم أنه ابن فتحة الذى خلفته ومضت ، وفطن إلى أنه ابنه ، فحملة وضمه وقبله ، ووعدته بأنه سوف يرعاه ويعلمه ، حتى يحيا حياة شرف وأمانة .

وهكذا حاول المؤلف أن يرسم مساراً شائكاً لحياة « سامى » النفسية ، انتهى به إلى هذا الانحراف المقيت ، الذى لم يوقظه من خدره إلا تداعى أطلال بيته ، وتهاوى أنقاض حياته . . . فقسوة الأخ وعدم كونه قدوة صالحة ، وتدليل زوجة هذا الأخ وتفريطها فى جانب الحزم ، ثم عدم ضبط الحياة المنزلية ، التى كان يباح فيها الاختلاط والاختلاء بين المراهقين ، دون رقابة واعية حكيمة ، ثم وسوسات بعض الخدم والمربيات ، وإغراءات بعض الأصدقاء والخلطاء ؛ كل ذلك قد دفع بالبطل إلى الانحراف ، وجر عليه وعلى غيره من المحيطين به كثيراً من الوبال . وهذا جانب يذكر للرواية ومؤلفها بالتقدير .

وبالإضافة إلى هذا الجانب الطيب فى الرواية ، يوجد الهدف الاجتماعى الذى يستحق التقدير كذلك ، وهو التحذير من امتهان الناشئين وقهرهم ، ووجوب أن يستبدل بذلك التعاطف معهم وحسن رعايتهم وسلامة اختيار رفاقهم ومخالطتهم .

غير أنه في مقابل هذه الجوانب الطيبة في الرواية . توجد بعض الجوانب التي تعتبر مآخذ عليها . . . ومن تلك المآخذ : ازدحام الرواية بالشخصيات والأسماء ازدحاماً يجعلها في شبه تكديس لا داعي له . ورغم أن قلة فقط من تلك الشخصيات والأسماء هي التي تلعب دوراً ذا قيمة في تطوير الأحداث والتأثير في حياة البطل والسير بالرواية نحو النهاية . . . فبالإضافة إلى أن هناك فتاتين ، ولكل منهما جدة ، هناك كذلك عدد غير قليل ممن يعملون في بيت البطل ويتصلون به ، من خدم ومربيات وسائقين وبستانيين ومساعدين ، ولكل من هؤلاء اسمه في الرواية وصفاته ، ولكن القليل منهم فقط له دوره الفعال الذي يبعد به عن أن يكون مقحماً لمجرد الرحمة . وحتى بعض هذا القليل ذي الدور الفعال ، كان من الممكن ذكره بوظيفته أو دوره ، دون حشد هذه الأسماء الكثيرة التي تكبد الذهن ، وتكاد تعجز القارئ عن متابعة الأسماء والتمييز بين الشخصيات .

وكما أن في الرواية زحمة في الشخصيات والأسماء دون داع ، فيها أيضاً زحمة في التفاصيل دون ضرورة . ومن ذلك ما ذكره المؤلف من تفاصيل حول شعور البطل نحو مساعد البستاني ، وما ذكره المؤلف كذلك من تفاصيل حول اللقاءات الأولى بين البطل و « فتحة » في بيت والدها ضابط المدرسة ، وما كان في هذه اللقاءات الأولى من اشتراك صديقين للبطل هما زميلاه في المدرسة ، اللذان ما لبثا أن انقطعا عن زيارة بيت « محي الدين أفندي » ليتفرد « سامي » وحده بصاحبه .

ومن هذه التفاصيل غير الضرورية أيضاً ، ما ذكره المؤلف عن بعض من شاخوا في بيت البطل من المربين ، الذين لم يعد لهم أي أثر في توجيه سلوكه ، حيث انفرد بالتأثير بعض الجدد الذين لم حظ من الشباب ، كذلك

الخدمة السيئة التي كانت تغريه « بفتحية » وتحرضه على الاتصال بها .
ومن الجوانب التي تؤخذ على الرواية بعد ذلك ، المبالغة في وصف
انحراف البطل ، وعدم تبرير هذا الانحراف الشديد بالقدر الكافي الذي يحمل
على الاقتناع . فقد وصل الانحراف بالبطل - أو أوصله المؤلف - إلى حد
الاتصال المحرم بزوجة الأخ ، والإفراط في ذلك الاتصال إفراطاً « سادياً »
منفراً يثير الاشمئزاز . وقد كان من الممكن أن يتجه انحراف البطل نتيجة
للقسوة من جانب الأخ والتدليل من جانب زوجة الأخ ، وجهة أخرى غير
تلك الوجهة الجنسية الصارخة ، أو أن يتجه إلى تلك الوجهة الجنسية لكن
لا بهذه الضراوة الوحشية الفاجرة ، التي لم يمهدها المؤلف بالقدر الكافي ، ولم
يعد البطل للتورط فيها إعداداً مقنعاً . .

ومن الجوانب التي تؤخذ على الرواية بعد كل ما تقدم ، عدم تبرير
قسوة الأخ الكبير على أخيه الصغير ، وازدراؤه له ، وسوء معاملته إياه ؛
فليس يكفي أن يكون « حمادة » أختاً « لسامى » من الأب ، حتى يكون
ذلك مبرراً لقسوته على النحر الذي تقدمه الرواية ، والذي تتخذه من أهم
أسباب الانحراف .

وما يتصل بعدم التبرير المقنع ، ما يَرى في الرواية من تيقظ ضئيل
البطل أخيراً ، ونحوه من الانحراف إلى الاستقامة . فليس موت الأخ ، ولا
موت زوجة الأخ الأولى ، بالسبب الكافي لتقويم انحراف هذا البطل ، وتنبهه
عنصر الخير فيه ؛ فهو منحرف قد أوغل في الرذيلة ، وعاش على النهش
في عرض أقرب الناس إليه ، فكان تقويمه أو إيقاظ ضميره محتاجاً إلى
سبب أو أسباب أخرى أقوى من تلك التي أوردها المؤلف . . وربما يكون
« سامى » قد أحس بأنه لا داعي لمزيد من الانتقام من أخيه بعد أن مات هذا

الأخ ، ولكن يبقى بعد ذلك أن المؤلف كان قد وصل بهذا المنحرف إلى درجة من الشنوذ عنيفة ، فكان عليه أن يورد تبريراً أقوى من مجرد موت الأخ وزوال هدف الانتقام ، وهو هذا الأخ .

وأخيراً ، في الرواية من المآخذ هذا العيب الذي يلاحظ على معظم روايات تلك الفترة ، وهو وصف الشخصيات من الخارج رصفاً إجمالياً سردياً ، وعدم ترك الأوصاف تقرأ مما بين السطور ، من تصرفات الشخصيات ومواقفها وأحاديثها وما إلى ذلك .

وإذا كان من البعيد أن يعطى جزء من رواية فكرة كاملة عنها ، أو يعتبر نموذجاً دقيقاً لأهم خصائصها ، فالمرجو أن يقرب الجزء التالى بعض خصائص تلك الرواية ، ويوقف نوعاً ما على أسلوبها .

قال المؤلف على لسان البطل ، بعد أن تحولت حياته في المدينة إلى أطلال ، وبعد أن هرب إلى القرية ، وذهب إلى بيت « فتحية » ، التي كان قد حرمه أخوه منها وزوجها من شيخ الحفراء :

« . . . ووصلتُ إلى الضيعة وأنا شديد الانفعال أسأل هذا وذاك باحثاً عن شيء غال فقدته .

وأخيراً وصلت إلى دارها ، ورأيت على عتبتها امرأة منحنية الظهر ، شعرها أبيض كالثلج ، مستغرقة في تفكيرها . فوقفت أمامها أدق في النظر وبغثة صرخت :

— ست هاجر !

ورفعت المرأة رأسها والنور يلمع في عينيها ، وارتميت عليها وأنا أقبلها وأحضنها وأقول :

— أين هي . أين هي ؟

فأجلستني بجوارها على عتبة الباب وبدأت تقص على بصوتها الهادئ اللطيف حكايتها . . . وشددت على يدها وأنا أرتعش وحدثت في وجهها تحديق المخبول ورددتُ قولي :

— ماتت أممك هذا ؟

— منذ ثلاث سنين يا بني . . .

وتخاذلت قواي وتكومت بجوارها ، ولفنا الصمت برهة طويلة . ثم تنبعت على صوت رفيع صادر من الدار ينادي .

— جدتي . جاتي .

فأصابتنى رجفة كهربائية . والتفت فرأيت طفلاً صغيراً ينسل من بين فرجة الباب ويقصد الست هاجر . وحالما رأيته رمقني بنظرة الخائف الحذر وجري نحو الست، هاجر وارتمى عليها . وكنت أرقبه وأنا أرتعش . وتمتمت الست هاجر قائلة :

— هذا ابنها و . . ابن

فصرخت متما كالمته :

— وابني .

وفردت ذراعي للطفل وأنا أقول :

— تعال تعال إلى أحضان أبيك .

فانكمش الطفل ، وأخني وجهه في صدر جدته . فلاطفته الست هاجر وطمأنته وقالت له :

— هذا الأفندي يحبك فلا تخف منه يا فتحي ، لقد أحضر لك معه اللعب

والحلوى .

فرفع الطفل رأسه ونظر إلى مسترياً في فضول . فقلت له :

— لقد أحضرت لك لعباً وحلوى . انظر .

وأخرجت له ساعتى وأريتها له ، فسار نحوى بخطا بطيئة . ولما وصل
عندى مد يده وقبض على الساعة وجعل يتسمع دقاتها مبتسماً . ثم قرع
بالضحك . وكانت ابتسامته الساذجة تحمل إلى من الماضى ذكريات شبيهة .
وكنت كلما أهدت فى عيونه الصغيرة اعترتنى نشوة غريبة . وأخذته بين
ذراعى وجعلت أحتضنه فى شغف . ثم وسدت رأسه صدرى وجعلت ألاطفه
على شعره . . . ومرت بى برهة طويلة وأنا غارق فى أحلامى . وبدأت أشعر
بالطمأنينة العظيمة تغمرنى ، وأخذت الحياة تتفتح أمامى من جديد . ودب
فى نفسى نشاط غريب . وأحسست كأن يداً قوية ترفعنى من على أطلال
حياتى القديمة وتهزنى فى الفضاء . تنفض عني ما هو عالق بى من بقايا
خرايبي . . وجعلت أتمتم فى هدوء :

— اسمع يا فتحي . سوف نعيش سوياً من الآن فصاعداً فى منزل صغير
جميل ، وسوف نحيا حياة كلها سعادة ونشاط . . وسأراك أمامى فى المستقبل
رجلاً متعلماً يعمل فى الحياة بشرف وأمانة . . .^(١) .

(١) انظر الأطلال لمحمود تيمور ص ٨٨ - ٩١ .

(د) « أديب » للدكتور طه حسين ^(١) :

ظهرت هذه الرواية بعد رواية « الأطلال » لتيمنور ^(٢) ، وهي كذلك يمكن أن تعتبر رواية تحليلية ، لأنها تعتمد على تحليل شخصية غريبة الأطوار ، فيها كثير من الشذوذ ، الذي هو شذوذ بعض الفنانين . فهي تحكى حكاية صديق للكاتب ، تعرف به في الجامعة الأهلية حينما كان يختلف إليها في أول عهدها . وكان هذا الصديق مصدر ضيق وباعث نفرة للكاتب أول الأمر ، بسبب ما كان له من تعليقات على المحاضرات فيها كثير من الاستخفاف والنقد

(١) ولد طه حسين في عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) وذلك سنة ١٨٨٩ وتلقى دروسه الأولى في كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس في الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ . ثم تفرغ لها حين أسقط في العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه « ذكرى أبي العلاء » . ثم أوفد في بعثة في نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام في مونبلييه ، ثم عاد إلى مصر لمعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ . ثم سافر في أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شئون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ثم دبلوم الدراسات العليا في التاريخ القديم سنة ١٩١٩ . ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربي حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ١٩٢٥ ، ثم انتخب عميداً للآداب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة في عهد صدقي سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ . ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الإسكندرية في وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف في وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد في رئاسة المجمع اللغوى (اقرأ عنه في : « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلا في) « ومع طه حسين لسامى الكيال » و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦ .
واقرأ عنه في : Studies on the Civilization of Islam : Gibb. PP. 275 - 279

(٢) نشرت « أديب » سنة ١٩٣٤ ، وكانت الأطلال قد نشرت سنة ١٩٣٤ .

اللاذع ، وبسبب ما كان له من صوت مجلجل وجراة جارحة . ثم ما لبث أن دنا هذا الصديق من نفس الكاتب ، حتى أطلعه على أمره ، وكشف له أنه من أهل بلدته ، وأنه صديق قديم لأخوته ، وأنه على معرفة وثيقة بأسرته ، وأنه يشاركه نشأته في نفس القرية ، والتعلم في نفس الكتاب ، وأنه ذو ذكريات عن كل ذلك تملأ نفسه وخياله . وهكذا أصبح صاحبنا صديقاً حميماً للكاتب ، يلتقي به في الجامعة ، ويجلس معه على المقهى القريب منها شطراً من المساء ، ثم يصطحبه إلى منزله على القلعة أشطاراً - الليل ، حيث يتعلم من الكاتب بعض علوم الأزهر، ويعلمه بعض العلوم المدنية ، وحيث يقرآن معاً في الأدب ويتناقشان في كثير من مسائل الفكر والفن .

وبعد أن توثقت الصلة بين هذا الصديق والكاتب ، رُشح الصديق لبعثة إلى فرنسا لحساب الجامعة ، بعد أن دخل امتحاناً عقدته الجامعة لذلك . وحين تم هذا عرض على صاحبه الكاتب قضية يستفتيه فيها ، وهي : أيهما أفضل أو أقل شراً ، الكذب أم الظلم ؟ وحين أخبره الكاتب أن كليهما شر وأن الأمر على كل حال يحتاج إلى إيضاح ، أنبأه أنه متزوج ، وإن كان الكاتب وكثيرون غيره ليسوا على علم بذلك ، لما يحيط بهذا الصديق من غموض ، ولما في حياته من عزلة ، وأنبأه أيضاً أنه في حيرة من أمره بعد أن رشح للبعثة ، فالجامعة تشترط في المسافر لبعثاتها أن لا يكون متزوجاً ، وهو لهذا بين اثنتين ، إما أن يطلق زوجته على حبه لها فيكون ظالماً ، وإما أن يحتفظ بها ويمضي في البعثة فيكون كاذباً . وحين شرح له الكاتب أن الخير في الصدق والأمانة ، وإطلاع الجامعة على كل شيء حتى ولو كان ضياع البعثة ؛ ثار ورفض هذا الرأي ، لتعلقه الشديد بالبعثة والسفر إلى أوروبا ، ليتعلم ويرقى ويرفع مستواه ، ثم اختار فكرة الطلاق وأصر عليها ، لأنها أخف

الضررين في نظره . وبرر ذلك بأنه سوف يسافر إلى بيته فيها كثير من التحرر والإغراء ، وأنه معرض لفتن هذه البيئة والتورط في آثامها ، ولذا فهو يحب أن يكون حراً من قيد الزوجية ، حتى إذا ما أثم لا يكون مخادعاً لزوجته ولا خائناً لأمانة الرابطة المقدسة . ولما عارضه الكاتب في استعداداته للتورط في الآثام ، ثار ثورة هزة وسخرية ، وظل يضحك من هذا الذي يدرس في الجامعة ولا زال يفرع للإثم ويعظ بعدم التورط فيه . وأوشك الأمر أن يفسد بين الصديقين ، لولا أن تداركه صاحبنا ، بأن اعتذر للكاتب وأرضاه . ثم أخبره بعد ذلك أنه قد رحل زوجته إلى البلدة في الصعيد ، وبعث إلى والده بخطاب يخبره أنه قد طلقها مضطراً ، وأوصاه بها خيراً . وهكذا حسم صاحبنا المسألة على طريقته الجريئة الغريبة الشاذة . وسافر إلى فرنسا ، وأخذ يحكى لصديقه الكاتب أهم أخباره في كتب يرسلها إليه . وقد أنبأه أنه نزل من فرنسا أول الأمر في « مرسيليا » وأنه بات الليلة الأولى في فندق « جنيف » على نية أن يسافر إلى باريس من الغد ، ولكنه بقي في « مرسيليا » وفي فندق « جنيف » أياماً وليالي عديدة ، وذلك بسبب « فرنند » هذه الفتاة الحسنة التي تعمل في « الفندق » والتي انجذب إليها منذ أول ليلة ، ثم توثقت علاقته بها بعد ذلك ، حتى لقد سافر إلى باريس ، واستأذن مكتب البعثات في العودة إلى جنوب فرنسا ، ليتقن اللغة خلال الإجازة الصيفية في الظاهر ، وليمرّ « بمرسيليا » ويصحب « فرنند » في الحقيقة . وهكذا يصحبها إلى أحد المصايف الفرنسية ، ويعيش معها حيناً في « كان » عيشة فيها إسراف في اللهو ، وإرهاق للجسد ، حتى ينتهي الأمر بمرضه مرضاً لم يشف منه إلا بصعوبة ، وبفضل رعاية مدير البعثة في باريس ، بعد أن عاد إليها مهدداً بالهلاك . . ومنذ شئ من مرضه أقبل على دروسه في « السربون » في جد منقطع النظر ، فحصل في شهور ما يحصله غيره في سنوات ، وأظهر تفوقاً رائعاً استحق عليه ثناء أساتذته وإعجاب زملائه وتقدير

المشرف على بعثة الجامعة . وحين شبت الحرب وتعرضت باريس للأخطار وفر عنها الكثيرون من الأجانب ، واستدعت الجامعة المصرية مبعوثيها ، أصر هو على البقاء في باريس ، ولم يفر مع الفارين ، بل لم يستمع إلى استدعاء الجامعة ، وظل يواصل دروسه ويمارس حياته في باريس ، على عزم أن ينتصر معها أو يموت معها . لكن حياته بدأت تتغير ، فما لبثت أن صارت قسمة بين الجد الزائد والإهمال البالغ ، فهو ينكب حيناً على العمل كأنه لا يعرف شيئاً غير العمل ، ثم ينصرف إلى اللهو حيناً آخر كأنه لا يرتبط بشيء غير اللهو . وكان قد تعرف على فتاة فرنسية اسمها « إلين » وقد عرفت له هذا الازدواج ، فاحترمته فيه وأقرته عليه وعاشتة راضية به . فكان إذا فرغ للهو ، أقبلت عليه ترضى فيه جانب الإهمال والضياع ، وإذا انصرف إلى جده ، انصرفت عنه ومكنته مما عزم عليه من أمر . ولكن صاحبنا كان يدنو رويداً رويداً من سوء الصحة والعقل وفساد الحياة جميعاً . حتى لقد أنكر الكاتب أمره كله ساعة رآه في باريس حين سافر هو الآخر إليها لاحقاً بصاحبه ، بعد أن زالت أمام بعثته العقبات . وما زال صاحبنا يفرط في الجد ، ويفرط في اللهو ؛ يرهق جسده ، وعقله بهذا ، ويفسد صحته ونفسيته بذلك ؛ حتى انتهى به الأمر إلى الاختلال ، فدخل امتحان « السربون » ، ولكنه لم يكتب حرفاً ، وإن تذكر بعد فوات الأوان والخروج من الامتحان ما كان يجب أن يكتب ، ثم سار في طريق الفشل ، حتى سيطر عليه شعور بالاضطهاد ، انقلب إلى إيمان بأنه مطارِد من الفرنسيين ، مهدد من الحلفاء ، مغرر به من صاحبه التي وشت به لدى هؤلاء وهؤلاء في زعمه . وأصبح الأمر جنوناً محققاً عذب صاحبنا المسكين وعذب معه أصدقاءه ، ثم انتهى به إلى الاعتزال في أحد الفنادق الواقعة في ضواحي باريس ، حيث اعتقد أنه معتقل ومنفى إلى أفريقيا ، وحيث راح يحن إلى تراب الوطن ، ويتمنى لورْدَ إلى بلدته في الصعيد ، وإلى زوجته « حميدة » . ولكن

ذلك كله قد قطعه الموت الذى انتهت به قصة هذا الأديب . . وقد خلف صندوقاً عند صاحبه « إلين » أسلمته إلى كاتب القصة ، الذى عثر فيه على ألوان من الكتابة خليقة بالإعجاب ، وإن لم يتح لها أن ترى النور ، وإن كان الكاتب قد وعد أن يريها النور ذات يوم .

وهكذا يلاحظ أن قصة « أديب » — كما عرضها الكاتب — جديرة بأن تكون من نوع الروايات التحليلية، حيث اهتم فيها الكاتب بتحليل هذه الشخصية الغربية ، وعنى بجانبها النفسى ، وما تجمع له من عوامل دفعته إلى الشذوذ ثم إلى الاختلال ثم إلى الجنون . فهذه الشخصية فيها ميل إلى العزلة ، ولعل ذلك لما فى صاحبها من دماية خلقه ، جعلت ابنة عمه « فهيمه » ترفض الزواج منه على حبه لها وتعلقه بها^(١) . وفى هذه الشخصية أيضاً تعال على الآخرين، ونفرة من الجماعة، ولعل ذلك لما أتبع لصاحبها من ذكاء متوقد وذهن متفتح . ومن أجل ذلك نجد صاحب هذه الشخصية يسكن فى أعلى القلعة^(٢) ، ثم يحيط حياته بكثير من السرية ، حتى لا يعرف أصدقاءه الأقربون أنه متزوج ، ثم هو إلى ذلك يعمل موظفاً فى أحد الدواوين ، ولكنه يطمح إلى الجامعة ، ويسكف بالدرس والتحصيل ، ويحيا لذلك حياتين ، حياة موظف إدارى نهاراً ، وحياة عالم وأديب وباحث ليلاً . ولكنه على كلفه بالعلم يسخر من الجامعة ولا يحترم ما يقال فيها ، برغم أنها كانت أملاً للمثقفين ، وبرغم أن ما يقال فيها كان جديداً ورائعاً وقيماً بالنسبة لكثيرين . ثم هو على سخره واستخفافه من الجامعة وما كان يقال فيها ، يهتم بأن يرتبط بها ويكون أحد مبعوثيها . . أما حياته العاطفية ففيها نفس التناقض ، فهو يقدم على تطليق زوجته « حميدة » وهو

(١) انظر : « أديب » للدكتور طه حسين ص ١٢٣ وما بعدها .

(٢) انظر : « أديب » ص ٣٠ وما بعدها .

فى الوقت نفسه يحبها أشد الحب ، وهو يبرر طلاقها بمرر يتعلق بحبها وإجلالها واحترام الارتباط بها ؛ فهو لا يرضى أن يخونها أو يغشها أو يفرط فى قدسية علاقته بها ، ولذا فهو يطلقها ليكون حراً من كل تلك القيود مبرأ من جميع هذه الآثام . وهكذا أسلمته تلك الظروف المختلفة ، وما فيها من تناقض وتضارب ، إلى نوع من الازدواج ، انعكس من حياته على نفسه ، وسير جميع سلوكه فيما بعد ، حتى نجد حياته العملية فى فرنسا تنطبع بهذا الازدواج ؛ فهو مجد مهمل ، محافظ مفرط ، وهو لذلك ذاكر ناس ، ناجح فاشل . وأخيراً تسلمه هذه الثنائية كلها أو هذا الازدواج كله إلى انفصال الشخصية تماماً . أو إلى الجنون . الذى كان نهايته المحتومة .

غير أن العمل الذى يحمل اسم « أديب » وإن غلب عليه طابع الرواية التحليلية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أوليس رواية على الإطلاق . وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه — إلى جانب إيراد حكاية هذا الأديب — بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكرياته هو ، من القرية والكتاب إلى القاهرة والجامعة ، ثم إلى فرنسا والسربون^(١) . وقد أسرف الكاتب فى ذلك أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن ينحصر له بعض الفصول ، كالفصل الخامس الذى يكاد يكون فصلاً من كتاب الأيام ، حتى ليخيل إلى القارئ أحياناً أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يعلق عليه الكاتب هذه الصفحات من حياته وتلك الذكريات من ماضيه . وقد اعتبر بعض الباحثين هذا العمل من لون « رواية الترجمة الذاتية »^(٢) ، بل أوردته دار

(١) انظر : « أديب » صفحات : ١٣ وما بعدها ، ٢٦ وما بعدها ، و ٥٩ وما بعدها ،

١٤٩ وما بعدها ، ١٥٢ وما بعدها .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣١٣ وما بعدها .

النشر التي عنت به في باب التراجم^(١) ، ولم تورد في باب القصص . ومن هنا يتضح المأخذ الأول والكبير الذي يمكن أن يوجه إلى هذا العمل ؛ فهو عمل لم يسلك مسلكاً واضحاً من مسالك الأنواع الأدبية ، أو لم يأخذ شكلاً محدداً من أشكال تلك الأنواع . فبينما هو يقص قصة « أديب » ويحلل نفسه ويتتبع الظروف التي ألت بهذه النفس ، إذا هو يورد جوانب من حياة المؤلف وصفحات من تاريخه ، وإذا هو يسجل بعض ذكرياته وانطباعاته ومشاعره . والعمل من الناحية الأولى رواية ؛ ومن الناحية الثانية ترجمة ذاتية ، ومن الناحية الثالثة مذكرات وانطباعات .

على أن المعقول هو تغليب الجانب الأول ، نظراً لما اختاره المؤلف من التركيز عليه ، حيث سمي العمل باسم « أديب » ، مما يوحي بأنه أراد أساساً الحديث عن هذا الأديب وقص قصته ، وحيث جعل أكثر الحديث عن هذا الأديب وما تطورت إليه نفسه حتى كانت مأساته في النهاية . ولذا يبدو خروج الكاتب عن البناء الروائي الذي تتطلبه قصة « أديب » تقصيراً في الجانب الفني للرواية ، وخلطاً للرواية بما ليس منها . وقد كان من الممكن أن يسجل الكاتب هذه الصفحات من حياته في جزء ثالث من أجزاء « الأيام » الذي جعله خالصاً لترجمته الذاتية ، وجاء لذلك من أروع أعماله الأدبية إن لم يكن أروعها على الإطلاق . والمأخذ الثاني الذي يوجه إلى هذه الرواية ، هو قلة الشخصيات أو انعدامها بجانب شخصية البطل والراوي ؛ فليس هناك إلا هذا « الأديب » وصاحبه الذي يحكي قصته أو يروي ذكرياته معه ويكاد يطنى وجوده على وجود البطل أحياناً ، أما من سوى ذلك فلا يكاد يوجد إلا عرضاً وفي أسطر قليلة ودون تمثيل دور هام خلال تطور الأحداث والمضي بها إلى النهاية . فالزوجة

(١) درجت دار المعارف على أن تقع « أديب » في باب التراجم حين تصنفه ضمن قوائم كتبها .

« حميلة » لا وجود لها إلا لحظات لكي تطلق ، والخليلة « فرند » لا وجود لها إلا لتمتع الأديب حيناً حتى يمرض ثم تختفى إلى حيث لا ندري ، والرفيقة « إيلين » وإن بقيت قليلاً لتشارك في تدمير البطل ، لا نعرف شيئاً عنها ولا نكاد نحس لها وجوداً ؛ وقد كان يمكن أن يستغنى عنها أصلاً ، ويذكر أن البطل أسرف في اللهو مع بنات الليل أو مع صاحبة من هؤلاء ، دون أن نعرف أمي « إيلين » أم غير « إيلين » ، ما دامت « إيلين » كشخصية لا تمثل دوراً خاصاً لا يمثله غيرها في حياة البطل ، أو في الرواية وتطور ما بها من أحداث .

والمأخذ الثالث الذي يمكن أن يوجه إلى « أديب » كرواية ، هو قلة الأحداث قلة واضحة ، بحيث يمكن حصرها في عدة صفحات قليلة ، وبحيث يعتبر باقي الرواية وما فيه من بسط ، ليس إلا استطراداً من الكاتب ، وإيغالا في الاسترسال ، وتدخل لايس من البناء الروائي في شيء .

والمأخذ الرابع الذي يوجه إلى هذه الرواية ، هو ما يلاحظ من أن المتحدث فيها دائماً هو الكاتب ، فلغة طه حسين المعروفة بخصائصها الأسلوبية هي التي تجري على كل لسان في الرواية ، بل هي التي تجري على كل قلم فيها ، فالأحاديث والمحاورات والرسائل والخطابات ، كلها بلغة طه حسين ، حتى ليخيل إلى القارئ أنه لا وجود لصوت غير صوته . ولا لقلم غير قلمه ، حتى ولو كان المتحدث غيره أو صاحب الرسالة سواه .

ومأخذ آخر يتصل بهذا الجانب اللغوي ، وهو أن بعض فصول « أديب » قد كتبت بطريقة تقريرية لا تفرق كثيراً عن طريقة المقالات ، وأوضح مثل لذلك هو الفصل الأول ، الذي يتحدث فيه المؤلف عن الأديب عموماً ، وما له من خصائص ، وما يحركه من دوافع ، مما يحمله على أن يعيش للناس ،

أوعيش للتعبير بطريقة تلقائية عما يجد ويحس ، فهو يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة ، تماماً كما يأكل لأنه جائع ويشرب لأنه ظمآن . . ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى ربط « أدبيه » بهذه الخصائص وتلك الدوافع ، فيقول ، « إذا كان هذا كله صحيحاً ، وأكبر الظن أنه صحيح ، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديباً^(١) ، ثم يشرع في ذكر أوصافه الجسمية والخلقية بصورة سردية تقريرية^(٢) .

وفيما يلي نموذج من هذا العمل ، لعله يصور بعض سماته . وهذا النموذج هو خطاب البطل الذي كان قد عزم على إرساله إلى زوجته « حميدة » ، بعد أن بعث بها إلى بلده ، استعداداً للسفر وحده إلى أوربا . وفي الخطاب يشرح البطل لزوجته شعوره العميق بالأسى لفراقها ويبرر لها فكرة الطلاق ، الذي رآه الوسيلة الوحيدة للخلاص من المأزق المتورط فيه . يقول « أديب » أو يقول طه حسين على قلم « أديب » :

« لم يؤوني البيت منذ فارقتك ظهر أمس يا حميدتي العزيزة . ومع ذلك ، فقد قضيت فيه وقتي كله منذ انصرف بك القطار عن القاهرة إلى هذا الوقت الذي أكتب إليك فيه وقد كاد يرتفع الضحى . ذلك أن في نفسي صورة لا تريد ولا أريد أنا أن تفارقني ، وهي صورتك قبل الرحيل وقد انتحيت ناحية من غرفتنا ، ووقفت واجمة لاتنطقين ، ثم لم أكد أقبل عليك أدعوباسمك حتى رفعت إلى عيناً مثقلة لا تريد أن ترتفع ، ثم انهمرت دموعك انهماراً صامتاً لا يتبعه ما يتبع دموع النساء عادة من زفير وشهيق . وقد نظرت إليك وأنت في هذه الحال ساعة لم أقل لك شيئاً ، ولم أقل لنفسى شيئاً ، وإنما وجمتُ

(١) انظر : « أديب » ص ٩ .

(٢) انظر : « أديب » ص ١١ .

كما كنت واجمة ، ثم انهمرت دموعي كما انهمرت دموعك ، ثم قام كل منا في مكانه لحظات لا أدرى أكانت طويلا أم قصارا ، ولكنها كانت لحظات صمت عميق يغمره دمع غزير ، ثم سمعتُ إليك في رفق فضمتك إلى وطقتك بذراعي ، فلم تقولي شيئا وإنما أستدت رأسك إلى كتفي وظلّ دمعك ينهر سخيا غزيرا ، ثم أخذتُ رأسك بين يدي ، ولثمت عينيك كأنما أريد أن أشرب دمعك شربا ، ثم قبلتُ جبهتك وخديك ، ثم ضمتك إلى مرة أخرى فقبلتني ثم افترقنا ، ومضى كل منا في الاستعداد للرحيل .

« . . . وليس لدى من الوقت ما يسمح لي بالتحدث إليك فيما أريد إلا القليل . . . وأنا أعلم أنك لن تصدقيني ولن تؤمن لي ولن تقبلي شيئا مما أقول . ولكنني أقسم لك مع ذلك ما طلقته عن قلبي ولا فارقتك عن زهد فيك أو رغبة عنك أو نفور منك . وإني أقسم ما أحبيتك قط كما أحبك الآن ، وما آثرتك قط كما أوثرك الآن ، وما عرفت سلطانك على ويدك عندي كما عرفتُها الآن . بل إنني لأحس كأنما شطرقلي شطرين ، فأحفظ شطره في صدري وأرسل بشطره الآخر إلى مكان بعيد في أعماق الريف حيث لا يتاح لي أن ألقاه . بل أقسم ما طلقته إلا حبا فيك وإيثارا لك وضنا بك على ما أكره . ولا كن صادقا كل الصدق ، فإن الضعف والعوز والخور ، كل هذه العيوب هي التي تدفعني إلى أن أفارقك أشد ما أكون لك حبا وأعظم ما أكون عليك حرصا . لم أستطع أن أوثرك على أوربا فأبقي معك ، ولم أستطع أن أطمئن إلى أني سأكون وفيّا إذا عبرت البحر فأحفظ بما بيننا من صلة الزواج . . . وأنا آسف أشد الأسف محزون أشد الحزن ؛ لأنني أعلم أني سأعرض للفتنة إذا عبرت البحر ، وأن بعض اللحظ سيمس قلبي ، وأن بعض الجمال سيستهويني ، وأن بعض الشر سيدفعني إلى شيء من الغي ، وما أحب أن أعرض حبك ، أستغفر الله ، بل

ما أحب أن أعرض زواجنا للإثم والفساد . لا أستطيع أن أخفي عليك ما أقترف من إثم ، لأنني لم أعودك ولم أعود نفسي الكذب ، ولا أستطيع أن أعترف لك بما قد أقترف من إثم ، لأنني إن فعلت آذيتك في غير حق وفي غير جدوى ، وعرضت ما بيتنا للفساد . وأنا إن كذبتُ عليك أهنتُ نفسي بالكذب ، وإن اعترفت لك أهنت نفسي بالاعتراف .

« أترين أنك فهمت عني ؟ ما أظن ! ومتى فهم العقلاء عن المجانين ؟ أترين أنك صدقتني ؟ ما أظن ! ومتى صدق الناس مثل هذا الهذيان ؟ يا للحزن ويا للأسى ! لمن أكتب هذا الكتاب وإلى من أسوق هذا الحديث ! إنك إن قرأته فان تفهميه ، وإن فهمته فلن تقبله فكيف وأنت لن تقرّيه . إني لغافل ذاهل ، إني لمدلّه مجنون . لقد أنسيت أنك لا تقرّين ولا تكتبين . » (١)

٢ - رواية التجربة الشخصية :

والمقصود بها الرواية التي يتركز محورها الرئيسي على تجربة عاناها المؤلف ، حيث كان بطلها ، ومدار أهم أحداثها ، وحيث كانت تلك الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل أو صفحة من حياته ، كل ذلك بشرط أن يعبر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية في قالب روائي تتوفر فيه أهم عناصر الرواية ، وذلك ليبعد العمل عن أن يكون ترجمة ذاتية أو اعترافات أو يوميات ، أو ما شاكل ذلك من كتابات تدور أساساً حول الكاتب وحياته .

ومن أهم ما يباعد بين رواية التجربة الشخصية التي تقوم أساساً على تجربة المؤلف ، وبين الترجمة الذاتية والاعترافات واليوميات ؛ اختيار الأحداث اختياراً فنياً صالحاً للتأليف الروائي ، وعدم حشد تلك الأحداث كأنها تاريخ يدون ؛ بل عرضها كعناصر روائية تنمو وتتطور لكي تصل إلى نهاية معينة ،

(١) انظر : « أدیب » ص ١٠٦ - ١١٥ .

وذلك بتدخل المؤلف في ترتيبها ترتيباً يحقق الفنية القصصية ، وعدم الاكتفاء بإيرادها حسب وقوعها الزمنى .

ومن أهم ما يحقق التجربة الشخصية بعد ذلك ، عملية الإضافة والخلق التى تفرض مزج الواقع بشيء من الخيال ، وربط الأحداث الرئيسية الواقعة ، بأحداث جانبية مخترعة ، وتجلية الشخصيات المحورية الكائنة بشخصيات ثانوية مولدة . كل هذا بالإضافة إلى ما قد يكون من اختراع أسماء جديدة لبعض الشخصيات ، أو ذكر صفات توهم المغايرة بينهم من جانب ، وبين المؤلف ومن شاركوه فى أحداث تجربته من جانب آخر .

والذى يمثل هذا اللون من الروايات الفنية فى الفترة التى يساق عنها الحديث ، أعمال أربعة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى ، و « سارة » للعقاد و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، و « نداء المجهول » لمحمود تيمور .

(١) « إبراهيم الكاتب » للمازنى :

هى من الناحية التاريخية أول رواية من هذا اللون ، الذى يراد به تقديم تجربة شخصية للكاتب فى إطار روائى^(١) ، بل إنها سبقت من الناحية التاريخية بعض روايات اللون السابق ، وهو اللون التحليلى النفسى^(٢) .

والرواية تقدم تجربة عاطفية للكاتب . وهى تجربة فيها كثير من الغرابة وتعدد الأبعاد . أما غرابتها فمن حيث التثليث فى الحب ، يجمع قلب البطل

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣١ ، وقد سبقتها روايات ، ولكن من نوع آخر مثل : « ثريا » لعيسى عبيد التى ظهرت سنة ١٩٢٢ و « رجب أفندى » لمحمود تيمور التى ظهرت سنة ١٩٢٨ .

(٢) سبقت « الأطلال » لمحمود تيمور ، و « أديب » لطلح حسين ، فقد ظهرت الأولى سنة ١٩٣٤ والثانية سنة ١٩٣٥ .

لثلاث حبيبات في وقت واحد . وأما تعدد الأبعاد فمن حيث جعله لكل حبيبة مذاقها في حسه ، وإدراكها في وجدانه ، ووظيفتها في فترة من حياته . وتزداد هذه التجربة غرابة وتعدد أبعاد ، حين تنتهي بفشل البطل فشلا كاملا ، حيث فرضت طبيعته نفسها على مصائر الأحداث ، فخرج من التجربة صفر اليدين ، بعد أن كان في شبه ثراء عاطفي فاحش ! !

« إبراهيم » كاتب مرهف الحس ، شاعري المزاج ، جانح إلى التفكير ، معتد بكرامته ، متمسك بحريته إلى حد بعيد . وهو أرمل قد مانت زوجته منذ حين ، فغدا قلبه يهفو إلى أنس المرأة ، وصارت حياته تحتاج إلى دفء القرين .. وحدث أن أقام بأحد المستشفيات أياماً ، ليتم علاجاً كان يحتاج إليه ، فتعرف أثناء ذلك بمرضة اسمها « ماري » ، ما لبثت علاقته بها أن تطورت إلى حب . ولكن هذا الحب لم يشأ له « إبراهيم » إلا الواد ، واختار لذلك طريق المقاطعة ، بل الابتعاد الكامل عن المدينة كلها ، وذلك بالسفر إلى الريف . وكان الدافع إلى وأد هذا الحب ، هو أن « إبراهيم » لم يجد في « ماري » السيدة التي تصلح زوجة ، وإن وجد فيها المرأة التي تقدم متعة . فهي سورية الأصل قد تعلمت في إحدى مدارس الراهبات ، ثم تزوجت من طلياني مالبت أن انفصلت عنه ، ودفعته الظروف أن تعمل ممرضة لتكسب قوتها . وهي إلى ذلك كثيرة الاستسلام ، ثم هي — آخر الأمر — لن تعدم أن تجد رجلاً آخر يملأ حياتها .

وقصّد إبراهيم — حين هرب إلى الريف — قرية بها أسرة من قرابته ، عمادها « الشيخ علي » التاجر الميسور ، ثم زوجته وأختها اللتان تصغرانها . ويعتبر « الشيخ علي » ولي أمرهما لأنهما ابنتا عمه ، قبل أن تكونا أختي زوجته . وهؤلاء الأخوات الثلاث بنات خالة « إبراهيم » . . . وكان رب الأسرة يحله ويسعد به ، كما كان كل من في البيت يطيب نفساً بقدومه ويأنس إليه . ولكن « شوشو » الأخت الصغرى كانت أكثر الجميع سعادة به

وطيب نفس . وكان هو بدوره يبادلها التعاطف الذى أخذ يتطور قليلا قليلا إلى حب . وقد ساعدت على ذلك الحب ، المعاشة فترة في جو رينى بسيط ، كما ساعدت على تأكده ، الغيرة من طبيب شاب يسمى الدكتور « محمود » كان طبيب المركز ، وكان يتردد على بيت الشيخ على بين الحين والحين ، وكانت تصرفاته تم عن ميلاد حب « لشوشو » . .

وحين قرر « إبراهيم » الزواج من هذه الفتاة ، بعد أن رآها أصلح عروس له ، قامت عقبة اجتماعية تقليدية في الطريق ، وهى إصرار ربة البيت على تزويج « سميحة » الأخت الكبرى ، قبل « شوشو » الأخت الصغرى . . ولم يكن ذلك ممكناً لأن سميحة هذه لم تكن تمس قلب « إبراهيم » أولاً ، ثم لأنها قد فعلت إزاء علاقة إبراهيم بأختها « شوشو » كل ما من شأنه أن ينفره ويسخطه . فهى ذات حيل وألاعيب وأحقاد ، لا تطيب لمثل « إبراهيم » السمع الشاعر المفكر الإنسان .

وقد كانت قاصمة الظهر كلمة سمعها « إبراهيم » مصادفة من ربة البيت ، أثناء حديث خاص بينها وبين زوجها الشيخ على ، حين أراد إقناعها بالموافقة على زواج « إبراهيم » بـ « شوشو » . فقد قالت له : لا يمكن أن يتزوجها ، حتى لو « دفع لأهلها وزتها ذهباً » .

ولم تقبل حساسية « إبراهيم » ولا كرامته ولا طبيعته التى تكره القهر ، أن يمضى في هذا الجوالذى تسيطر فيه سيادة طاغية وتحاول حمله على ما يكره ، فآثر الكرامة على الحب ، وفضل الحرية على القيد ، وحاول أن يقنع « شوشو » برأيه في ذلك في آخر لقاء ثم سافر إلى الأقصر . وهناك تعرف على امرأة اسمها « ليلي » وقويت علاقته بها حتى وصلت إلى الحب العنيف ، بل إلى الاستمتاع والاتصال الجسدى ، الذى ساعدت عليه حياتهما متجاورين

في الفندق الذي كان البطل نزيلا به .

ومرض « ابراهيم » ذات يوم فرضته « ليلي » أول الأمر . ثم اشتد به المرض ، فخافت أن تنفرد بالمسئولية ، ورأت أن تستدعى بعض ذويه ، ولما كانت لاتعرف شيئا عن أسرته أو أقاربه لأنه لم يخبرها بشيء من ذلك ، رأت أن تفتح بعض الخطابات الخاصة التي كانت ترد إليه ، وكان بعضها من « شوشو » ولم يكن هو يفضيها مبالغة في حسم الداء . ومن تلك الخطابات عرفت شيئا من سر حبه القديم ، ولكنها استطاعت أن تعرف ما يوصلها إلى بعض أقاربه لتستدعيهم .

وحين وصل « الشيخ علي » زوج بنت خالته ومعه « الدكتور محمود » والتقيا « بليلي » في حجرة المريض ، قدم « ابراهيم » « ليلي » إلى الزائرين على أنها زوجته . فارتاع « الشيخ علي » الذي كان يعتقد أن إبراهيم لن يكون زوجاً إلا « لشوشو » ، ولكن روعه هدا حين أكدت له « ليلي » - فيما بعد وفي حديث خاص - أنها ليست زوجة لإبراهيم على الحقيقة ، وإنما هي مجرد صديقة ، وأنه قدمها على هذا النحو مبالغة في التكريم والاحترام . وهنا قص عليها « الشيخ علي » قصة حب « إبراهيم » « لشوشو » ، فعاهدته على أن تضحى بنفسها في سبيل هذا الحب . . وبعد صراع نفسي أخذت « ليلي » تعمل على صرف إبراهيم عنها . وحين عرض عليها فكرة الزواج ، بعد أن بدأ يبرأ من مرضه ، صرفته عن تلك الفكرة ، بأن اختلقت له أكاذيب تتعلق بماض طائش لها ، وتاريخ حافل بالرجال من كل الألوان .. وبهذا أخذت علاقة « إبراهيم » « بليلي » تفر ، ثم افترقا ، وهي تعتقد أنها قربته من « شوشو » بينما هو يعتقد أن « شوشو » ليست أقرب منها .

وانتهى الأمر بزواج « شوشو » من « الدكتور محمود » ، وزواج « ليلي »

من طبيب كان قد ساعدها في عملية إجهاض لحمل كانت جتته من «إبراهيم». أما هو فقد عاد إلى «مارى» وألقى بين ذراعيها بعض همومه، ثم ما لبث أن انصرف عنها هي الأخرى مللاً، بل اشمئزاً.

وخرج من هذه العلاقات جميعاً صفر اليدين. أما علاقته الأولى، فلأن «مارى» لم تكن تصلح زوجة، ولم تكن ترضى بمرتبة الخليفة. وأما علاقته الثانية، فلأن «شوشو» قد حالت دونها عقبة التقاليد المرغمة والعادات القاهرة، ولعدم سماح صلة القرابة باستمرار الصلة دون زواج. وأما العلاقة الثالثة، فلأن «ليلى» قد صرفته عنها بما ذكرت من تاريخ عابث وماض ملطخ، مما جعله يحس أنه معها ليس إلا لعبة من تلك اللعب التي يلد لها أن تحطمها.

وواضح أن المؤلف قد اهتم في المقام الأول بتقديم تجربة شخصية له، هي تجربة عاطفية اجتازها في طريق طويل ذى مسالك ثلاثة، انتهت به جميعاً إلى الضياع. وقد اهتم المؤلف بجوانب أخرى في روايته، غير جانب التجربة الشخصية، ومن تلك الجوانب سبر العالم النفسى للبطل، ورسم صورة حية للحياة المصرية في القرية والمدينة، هذا إلى تصوير عدد من النماذج البشرية، وطائفة من العادات الاجتماعية.

وليس يخفى أن البطل هو المؤلف نفسه، وأن التجربة هي تجربته الشخصية. فأهم السمات النفسية والجسمية التي عرف بها البطل هي بذاتها سمات المؤلف، وإن حاول المازنى أن يفرق بينه وبين بطله، بذكر بعض الصفات الموهمة للمغايرة بين هذا وذاك. فليس ما ذكر المازنى من صفات لبطله زاعماً أنها مغايرة لصفاته هو، إلا جانباً من جانبي شخصية المازنى في حقيقة وظاهرها^(١). ويؤيد

(١) انظر تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٢ وما بعدها.

ذلك أن المؤلف بعد أن ذكر تلك الصفات الموهمة للمغايرة ، عاد في موطن آخر من الرواية فعدل من تلك الصفات بما يدينها من طبيعته هو . فمثلا بعد أن ذكر أن بطله مغرم بالتفلسف ، على حين هو يعتبر ذلك رزماً ، وأن بطله متكبر ، وأنه هو سمح متواضع^(١) ؛ عاد فذكر عن « إبراهيم الكاتب » أنه لم يكن قد بلغ سن التفلسف ، وأنه لم يكن مشوباً بكبرياء^(٢) . وهي نفس الصفات التي سبق أن قررها لنفسه ، والتي كان يُعرف بها المازني حقيقة . ولعل أشد الأوصاف دلالة على أن البطل هو المؤلف نفسه ، أن هذا البطل كان يحمل نفس اسم المؤلف ولقبه الحرقى ، كما كان يحمل طابعه الجسدي المتصف بالقصر والقمامة على حد تعبير المازني^(٣) .

وهذا الارتباط الواضح بين المازني والبطل ، قد غض شيئاً من قيمة هذا العمل كرواية فنية ، وألقى عليها بعض ظل الترجمة الذاتية . حتى أن بعض الباحثين اعتبرها « رواية ترجمة ذاتية » بالفعل^(٤) . وبالإضافة إلى ذلك قد جر هذا الارتباط الواضح بين المؤلف والبطل ، إلى تحول الرواية في كثير من المواقف إلى دفاع عن البطل وتبرير لسوكه^(٥) ، مع أنه غير مبرر أحياناً بالقدر الكافي ؛ لأنه سلبى يقف شبه مشلول أمام المشكلات ، ولا يحاول أن يتغلب عليها بالعمل الذي يفرضه الموقف^(٦) ، وإنما يكتفى بمحاولة إقناع نفسه بسلامة تصرفه ، وبمحاولة إقناع الآخرين بذلك . ومن هذا القبيل موقف هروبه

(١) انظر « إبراهيم الكاتب » لـ المازني ج ١ ص ١١ .

(٢) انظر « إبراهيم الكاتب » لـ المازني ج ١ ص ٢٨ - ٢٩ .

(٣) انظر : « إبراهيم الكاتب » لـ المازني ج ١ ص ١١ .

(٤) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٣٣ وما بعدها .

(٥) انظر : المصدر السابق ص ٣٤٨ وما بعدها .

(٦) انظر : « دراسات في الرواية المصرية » للدكتور علي الراعي ص ٧٦ وما بعدها ،

وانظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٩ .

من «شوشو» لمجرد أن أختها رفضت زواجه منها، وموقف الهروب من «مارى» بعد أن عاد إليها ، لمجرد أن رأها نائمة ، ولأن النوم — كما قال — «حالة ذهول ينبغي ألا يطلع عليها أحد ، وهو بلادة حيال حركة الحياة الدائمة»^(١) .

وقد جر الارتباط الواضح بين البطل والمؤلف إلى عرض كثير من الأفكار الخاصة به عرضاً يعتبر إقحاماً على الرواية . فهو لم يعرض أفكاره من خلال تصرفات الشخصيات ومحاوراتها ، بحيث تأتى هذه الأفكار متسقة مع الموقف وطبيعة الشخصيات ، وإنما عرض تلك الأفكار — فى كثير من الأحيان — بطريقة تجعلها مفروضة على الموقف ، أو مقحمة على طبيعة الشخصية^(٢) . ومن ذلك حديث البطل عن الطبيعة والليل والأفلاك ، وهو مع فتاته «شوشو» فى خلوة ليلاً على سطح المنزل فى الريف^(٣) . ومن ذلك أيضاً حديثه عن التاريخ الفرعونى وهو مع خليلته «ليلى» فى خلوة ببعض المعابد فى الأقصر^(٤) . بل ذكر بعض التأملات الفلسفية على لسان البطل ، وهو معط ظهره «لليلى» هذه وهما على سرير واحد فى الفندق^(٥) .

وقد جر هذا العيب إلى عيب آخر ، وهو إيراد المؤلف لما يشبه المقالات التأملية فى الرواية ، حتى لقد ختمها بمقال حقيقى عن الصحراء^(٦) . وبرغم أن بعض النقاد يرى أن هذا المقال يمثل جزءاً حياً من هذا العمل الروائى ،

(١) انظر : «إبراهيم الكاتب» ج ١ ص ٣٧٩ .

(٢) انظر : «دراسات فى الرواية المصرية» للدكتور على الراعى ص ٩١ وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٧ ، ٣٥١ وما بعدها .

(٣) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٢٠٠ وما بعدها .

(٤) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٢٧٩ وما بعدها .

(٥) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٦) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٣٨٠ وما بعدها .

وأن وصف الصحراء فيه يعتبر رمزاً لموقف البطل من الحياة^(١)؛ فإنه يبقى بعد ذلك أن إيراد حديث الصحراء على هذا النحو - وإن اشتمل على الرمز - بعيد عن طبيعة الكتابة الروائية، التي لاتقبل مثل هذه التأملات والأوصاف المسهية، التي تأخذ شكل المقال.

ومن المآخذ التي تتصل بهذا، وصول المؤلف في إقحام آرائه ومقالاته، إلى حد إيراد أجزاء في الرواية من كتب أخرى له. فقد أورد في «إبراهيم الكاتب» بعض أجزاء من مقالات له في كتاب «قبض الريح»^(٢). بل إنه اقتبس بعض مشاهد من رواية «ساتين» التي ترجمها باسم «ابن الطبيعة»، ونقل هذه المشاهد إلى رواية «إبراهيم الكاتب» وأوردها بنفس الألفاظ تقريباً^(٣).

ومن المآخذ التي توجه إلى «إبراهيم الكاتب» أيضاً، ضعف البناء الروائي، بسبب اشتغال الرواية على ثلاث لوحات، تمثل كل لوحة قصة حب للبطل، وعدم ربط هذه اللوحات ربطاً قوياً^(٤). حقيقة قد كان الفرار من قصة «مارى» الممرضة في المدينة، هو الدافع إلى القرب من «شوشو» ابنة خالته في القرية، كما كان الفرار من قصة «شوشو» هو السبب في الالتقاء «بليلي» خليلته في الأقصر؛ وحقيقة كانت معرفة «ليلي» بقصة حب إبراهيم و «شوشو» هي التي جعلتها تخلق أكاذيب نفرتة وصرفته؛ فهذه روابط تشد اللوحات الثلاث بعض الشد من غير شك، ولكنها لاتربطها ربطاً محكما يجعل منها عملاً روائياً ذا وحدة عضوية كاملة. فنحن نستطيع أن تفصل كل قصة عن صاحبها

(١) انظر : «دراسات في الرواية المصرية» للدكتور الراعي ص ٩٠ - ٩١.

(٢) انظر : «دراسات في الرواية المصرية» للدكتور الراعي ص ٩٣ - ٩٤.

(٣) انظر : «أدب المائتي» للدكتورة نعات أحمد قزاد ص ١٨٨.

(٤) انظر : «تطور الرواية العربية» للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٤٤ - ٢٤٥.

ونكتفي بها كقصة مستقلة . وقد كان الأجدر بالمؤلف أن يجعل إحدى هذه القصص المحور الأصلي، ويشير إلى القصتين الأخرين بطريقة فنية غير هذه الطريقة التي منحتهما الاستقلال وأدنتهما من الانفصال ، كأن يشير إليهما بطريقة التأملات أو الذكريات ^(١) أو الحديث النفسي ، أو ما إلى ذلك .

ومن المآخذ المتصلة بضعف البناء الروائي كذلك ، تدخل المؤلف تداخلا مباشراً ، يقطع التسلسل، ويبعد المتلقى عن الاندماج في جو الرواية، ويجعله يتنبه إلى بروز شخصية الكاتب وتوجهاته ^(٢) . . ومن ذلك قول المازني في روايته مثلاً: « قبل أن نتقدم خطوة أخرى في هذا التاريخ أو في هذه الفترة من حياة إبراهيم ، نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلاً مما أسلفنا من قصته في هذا الفصل السابق ^(٣) » .

ومن المآخذ التي توجه إلى الرواية بعد ذلك ، وصفها للشخصيات وصفاً إجمالياً مباشراً ^(٤) ، وتناقض بعض الأوصاف أحياناً ^(٥) . . وقد يتصل بهذا تجميد المؤلف لشخصية البطل وعدم منحها ما ينبغي من التطور أو النمو أو التغير أمام الأحداث المختلفة والبيئات المتعددة والتجارب المستمرة ^(٦) .

على أن الرواية برغم ذلك من الأعمال الفنية القيمة ؛ فهي تقدم تجربة حية صادقة ، لها عمقها وأبعادها وفلسفتها . وهي تجربة قد عرضت في بناء روائي ، إن كان ينقصه التماسك والتكامل ، فليس ينقصه تحليل المواقف ، وسبر

(١) انظر : المصدر السابق في الصفحة نفسها .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٤٥ .

(٣) انظر : « إبراهيم الكاتب » ج ١ ص ٣٣ .

(٤) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ١٨ ، ٢٨ ، حيث يصف المؤلف البطل والبطلة .

(٥) انظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٥٠ .

(٦) انظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .

النفوس ، كل هذا مع التشويق والحيوية ، وخاصة في إيراد صور جزئية من البيئة المصرية الصميمية ، بما فيها من طرافة ومفارقات ونبض حي . وقد حظى الريف بطائفة جيدة من هذه الصور، وإن كانت قد ندت من المؤلف بعض العبارات التي توشك أن تبديه غير متعاطف مع الريف وأهله بالقدر الكافي . مثل قول البطل لصاحبه : « وليس في الريف ذاك السكون المزعوم ، فإنه إذا سكنت الطبيعة هاجت الأبقار ، ويجب على من يتغنى الراحة والنوم العميق في الريف ، أن يأخذ معه كمية من الأسبرين أو الفيرامون ، له وللبقر عند الحاجة^(١) » ، ومثل قوله لها : « ولكن بالله عليك لا تقذني في وسط جحفل من أجلاف الريف^(٢) » .

وفي الرواية من الجوانب الفنية : التركيز على الجانب التأملى الشاعرى من شخصية البطل، وإيراد طائفة من التأملات العميقة والصور الشعرية الفريدة، التي تخدم شخصية البطل أولاً ، وتقدم زاداً فكرياً وشعرياً دسماً ثانياً^(٣) . وليس يعيب بعض هذه التأملات واللمحات، إلا ما قد يكون من فرضها على الجوا أو إقحامها على الموقف في بعض الأحيان .

وأخيراً من أهم الجوانب المشرقة في الرواية ، لغتها ؛ فهي مستخدمة في جملتها استخداماً فنياً ممتازاً . فالمؤلف في السرد والوصف يعبر بلغة عربية فيها دقة وجمال وحيوية وذاتية واضحة^(٤) . ومن معالمها إثارة الألفاظ البسيطة الدقيقة ، ولو كانت متوهمة العامية ، ثم تفضيل العبارات الرفافة المجنحة في

(١) انظر : « إبراهيم الكاتب » ج ١ ص ٨٩ .

(٢) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٩٩ .

(٣) انظر : « دراسات في الرواية المصرية » للراعى ص ٨٩ - ٩٠ .

(٤) اقرأ ما كتبه « جيب » عن أسلوب المازني عموماً في :

المواقف الشعرية، ثم اللجوء إلى الجمل الفخمة والألفاظ الغريبة في بعض المواقف التي تستحقها . هذا إلى استخدام الجمل الاعتراضية التي تنبه القارئ أحياناً، وتعكس توقعه أحياناً أخرى ، وتفاجئه وتكاد تعبت به في كثير من الأحيان. أما في الحوار ، فالمؤلف يؤثر القصص المناسبة للشخصيات غالباً، ويلجأ إلى العامة في حالات الضرورة القصوى .

غير أن المؤلف وإن وفق في لغته القصصية إلى حد كبير ، أو إلى حد ربما لم يتيسر لغيره من كتاب جيله؛ فإنه في مواطن قليلة كان يفلت الخيط من يده ، فيجري على لسان بعض الشخصيات لغة غير ملائمة ، كقول «نجية» عن أختها «شوشو» : «يا لها من مكسال»^(١) . بل كان أحياناً يجري كلاماً على لسان بعض الشخصيات ، فتحس أن المازني هو الذي يتكلم بفأسفته ولغته وشاعريته وعبارته ، ومن ذلك قول «ليلي» «إبراهيم» : «كلا لن أشتي أو فلاشتي ! سيان ، إنما تنشأ الأحزان لأن الإنسان يفرض لسعادته ثمناً»^(٢)، وقولها كذلك «إبراهيم» : «لسنا نصلح لذلك الحب التقليدي . . . ولكنك لم تقل لي قط إنك تحبني أو ... لا ... لا تقلها .. لا تبذل المعنى بلفظه.. لا ثقيله ، دعه يطل من العين ويختلج على الشفة ويضطرب به الجسم، هذا أحلى . . . أو تتكلم العصافير والحمام»^(٣) ؟ !

وبعد ، لعل هذا الجزء من الرواية يعطى فكرة تقريبية عن بعض ماتقدم لها من سمات . قال المازني عن لقاء بين «إبراهيم» ، و «شوشو» أثناء وجوده في القرية :

(١) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ١٧١ .

(٢) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٢٨١ .

(٣) انظر : «إبراهيم الكاتب» ص ٢٨٢ .

يحمل زادها وعُددها بغلان قويان ، ويقوم على خدمتها دليل قوى ساذج اسمه « مجاعص » .

واستمر سيرهم عدة أيام في الصحراء ، اجتازوا فيها الكثير من العقبات التي كانت تذللها الرغبة في كشف المجهول ، ووقعوا في عديد من الأزمات التي كان يذلها العزم على كشف الحبيء ، حتى وصلوا آخر الأمر إلى القصر ، وبذلوا جهداً ضخماً وحيلاً كثيرة حتى عرفوا مدخله . وحين دخلوه ، وجدوا أنفسهم يدفون في ممر مظلم ، يفضي بهم إلى الانحدار في شبكة ، ثم السقوط على الأرض ، حيث يفاجئهم منها كائن شبه متوحش بسهم تطيش ، وتكاد تصيب منهم مقتلاً ، لولا أن يبادر أحدهم الراى بطلقة رصاص تصيبه بجرح . وسرعان ما تبينوا أن الجريح إنسان معتزل في هذا القصر ، وأنه معذور في مقاومته لمن يقتحم عليه حصنه ؛ فما لبثوا أن عنوا به وضمدوا جراحه ووسدوه ليستريح . أما هو فقد اطمأن إليهم ، وقامت بينه وبينهم مودة . وبخاصة مع السيدة الإنجليزية التي كانت تظهر عليه حذباً وتوجه إليه اهتماماً يثير غيرة الراوى في أكثر الأحيان . . . وبدأ الجريح المستوحش ، يقص قصته لتزلاء قصره ، فحكى لهم أنه حفيد « الشيخ الصافي » باني القصر ، الذي كان رئيساً من رؤساء العشائر ، والذي كانت له أيام مشهورة إبان العصر التركي ، والذي كان قد أعد هذا القصر ، ليكون حصناً يلجأ إليه إذا مادفته الظروف إلى ذلك . وقص عليهم « يوسف الصافي » - وهذا اسمه - أنه كان قد أحب فتاة اسمها « صفاء » حباً مبرحاً ، وطلب زواجها من أهلها فرفضوا ، فقرر - بدافع حبه العارم ، وعدم تحمله أن تكون لغيره - أن يقتلها ثم يقتل نفسه . وقد قتلها بالفعل ، ولكنه عجز عن قتل نفسه ، وفر إلى الصحراء كالمجنون ، وما زال يخبط في القفار حتى أسلمته إلى قصر جده الذي كان قد أعده لنفسه كالحصن المنيع ، فلجأ إليه

الحفيد ، وظل به نحوربع قرن في هذه العزلة . كما ظل على هيامه « بصفاء » ووفاته لذكراها .

وبعد أيام قليلة من كشف هذا القصر ، والتعرف على أهم أجزائه وممراته وسراديبه ، وبعد موت الدليل « مجاعص » الذى سقط في بعض المهاوى السحيقة في هذا القصر العجيب ، وبذل الشيخ عاد جهداً كبيراً في إخراج جثته ودفنها في أرض القصر ، وبعد معرفة قصة القصر وصاحبه وحفيده وحكايته ، بدأ القوم يستشعرون الملل والسأم والضيق من هذا السجن الذى ألقوا بأنفسهم فيه . وأخذوا يحسون الحنين إلى الطلاقة والحرية والعودة إلى حياة المجتمع المتفاعلة النابضة بالحياة . فقررروا مغادرة القصر . وتركوه مودعين من حبيبته « يوسف الصافي » ومضوا في طريق العودة . وبعد ثلاثة أيام من مسيرتهم عائدين ، وبعد هدأة لجأوا إليها ليستريحوا ذات ليلة ، استيقظوا في الصباح فلم يجدوا « مس إيفانس » ، ثم أيقنوا أنها عادت إلى القصر لتعيش مع ساكنه العاشق القديم ، ورجل العزلة الذى وافق طبعه طبعها وشابهت تجربته تجربتها ، ولاءمت حياته اتجاهها .

ويلاحظ أن القصة ذات محورين ، المحور الرئيسى هو هذه التجربة الشخصية للمؤلف التى تتركز على فكرة الشوق إلى المجهول والجهد في سبيل كشفه ثم النفرة منه والضيق به بعد هذا الكشف^(١) . وأما المحور الثانوى ، فهو قصة حب « يوسف الصافي » وقتله لحبيبته ، وسجنه لنفسه في القصر العجيب^(٢) . وقد أجاد المؤلف عرض القصة الرئيسية ، ومنحها القدرة على

(١) وهذه التجربة هى التى عاشها المؤلف حقيقة واتصل بأحداثها كما ذكر في المصدر السابق .

(٢) وهذه الحكاية قد نسجها خيال المؤلف معتمداً - كما ذكر في المصدر السابق - على خبر نشر في الصحف ، مؤداه أن عاشقاً قتل حبيبته ، وحاول قتل نفسه ، ولكنه عجز .

نقل تجربته ، والتعبير عما يريد أن يقول ، وبخاصة في الأجزاء التي ترسم الصعوبات التي صادفها الباحثون عن القصر المجهول ، وفي الأجزاء التي عرضت لوصف ملهم وضيقهم بهذا القصر بعد أن اهتملوا إليه ، وعودتهم من كشفهم فاترين بل خاسرين غير راجحين .

وقد كان من الممكن أن يكتفى المؤلف بإيراد هذه القصة أو منحها مزيداً من التفاصيل الدالة الفنية ، التي تزيد أبعادها وتعمقها وتمنحها نماء أكثر . ولكنه بدلاً من ذلك قد ولد منها قصة ثانية ليس لها دور كبير في خلعة القصة الرئيسية ، بل تكاد الصلة بينهما تكون منقطعة . فعلى حين جاءت القصة الرئيسية في جملتها قصة واقعية عادية الأشخاص ، طبيعية الحوادث نامية المسار ، جيدة الهدف ؛ جاءت القصة الثانوية أقرب إلى القصص « الرومنسية » ، المليئة بالغرائب والأحداث غير المبررة^(١) . فليس من واقع الحياة — على الأقل في عصورنا الحديثة — أن يهرب قاتل ويلجأ إلى قصر له ليختبئ فيه دون أن تناله يد العدالة ، مهما كان هذا القصر بعيداً ومحصناً ومخوفاً . وليس من واقع الحياة أن يظل إنسان وحيداً تماماً نحو ربع قرن ، منقطعاً كل الانقطاع عن الحياة والأحياء ، دون أن يصاب بأدواء عضوية وعقلية يكون أقلها الحرس أو الجنون ؛ فهو في هذه العزلة — لو صحت — إنسان معطل الحواس الاجتماعية ، كالنطق الذي يحتاج أبداً إلى من يوجه إليهم الحديث ، وكالتفكير الذي تفرضه المشكلات وتذكيره الحاجة ويحييه التعامل مع الحياة ؛ كما ينجمه الركود ويشله لانقطاع ويقتله الجمود ، الذي أراد المؤلف أن يعيش فيه هذا السجين^(٢) .

(١) يرى الدكتور محمد مندور أن الرواية برمتها واقعية ، بل يصرح بأنها نموذج دقيق للأدب الواقعي . انظر : « في الميزان الجديد » ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) حاول المؤلف أن يدافع عن هذه الملاحظة ، فذكر أن فن القص لا يلتزم الواقع تماماً وإنما يمتزج فيه الخيال بهذا الواقع (عدد الأخبار الصادر في ١٤/١/٦٨) ... غير أن أصول -

ويلاحظ على الرواية - إلى ماضى - بعدها عن البيئة المحلية ، وامتزاجها ببعض خصائص روايات التسلية ؛ حيث جعل المؤلف مسرحها رحلة في لبنان ، ثم حث هذه الرحلة بكثير من إثارة الفضول . وتحريك الفزع وتدبير المفاجآت ؛ من مثل ما وصف به القصر وما أحاطه من أهوال . ومن مثل ما حدث للقادمين على القصر حين ولجوه . وبدأوا يكشفون أسرارهم ويتعرفون على ساكنه^(١) .

وفي الرواية بعد ذلك عدم تبرير كاف لتصرفات بعض الأبطال : « فس إيفانس » مثلاً نراها - وهى فى القصر - أول من ضاق بامتداد الإقامة فيه . حتى تقول فى احتياج ونظراتها تنطق بعزم وطيد : على حد تعبير المؤلف : « أصبحت لا أطيق المكث أكثر مما مكثت .. إن مهمتنا قد انتهت ... » ألم نكتشف القصر ونعرف سره الخفى ، فلأى غرض نبى بعد ؟ إن هذه الأسوار العالية ترهق أعصابى بمنظرها الموحش ... أشعر بضيق شديد^(٢) .

وحتى تقول بعد أن غادرت القصر ، وعيونها تلتسع بشعاع حائر مضطرب . كما يصفها المؤلف : « ما أنفه الحياة يقضيها الإنسان فى عزلة نائية ! لا أدري كيف تحتل أعصاب المرء هذا السجن القاسى^(٣) ؟ » . ثم تقول فى حماسة : « إنى أسمى هذه العزلة مرضاً اجتماعياً ... لكل امرئ فى الحياة رسالة يجب أن يؤديها لبنى جنسه^(٤) » . فهذا من شأنه أن يقنعنا بنفرة هذه السيدة من حياة العزلة والبعد عن المجتمع على النحو الذى عليه « يوسف الصافى » سجين القصر ..

= الرواية الفنية ترفض هذا الدفاع ، فهى لا تزال ترفض أن يصل الخيال فى الرواية إلى حد الإغراب والإدهاش ومخالفة الواقع ، والبعد عن المنطق المبرر ، وقد كان مثل ذلك مباحاً فى القصص الخرافية والخيالية وقصص المغامرات وما إليها بما يسمى « رومانس » .

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : « نداء المجهول » ص ١٢٥ .

(٣) نداء المجهول ص ١٢٨ .

(٤) المصدر السابق ص ١٢٩ .

ولكننا بعد ذلك كله نراها تعود إلى القصر ، لتعيش حياة العزلة والوحشة والانقطاع عن المجتمع ، الذى فندته من قبل ، بل سخطت عليه واثارت ضده . حقيقة أن المؤلف قدمها لنا شرقية النزعة ، هائمة بعالم الروح ، كارهة لطغيان المادة ؛ لكنها كانت دائماً شخصية قوية سوية معقولة .

وهذه النزعة الشرقية فيها ، وذلك الهيام الروحي منها ، وذلك الميل إلى العزلة المسيطر عليها ؛ لا يمكن أن تبرر مسلكها هذا ، الذى يجعلها إنسانة أشبه بمن يتحررون فى حالة من حالات الجنون . وقد كان من الممكن أن تلجأ هذه السيدة إلى بعض الأديرة ، لو أنها آثرت العزلة المتبتلة والصوفية المشرقة ، فلها من تقاليد جنسها ودينها ما يتيح لها هذا^(١) . وحتى تعلقها « بيوسف الصافي » وتجاوبها لتعلقه بها ومناداته لها — ساعات ذهوله — باسم « صفاء » ؛ ليس مما يبرر لجوءها إلى سجن نفسها معه ، وهو فى حالته القرية من الوحشية ، وفى حياته الشبيهة بالموت ، وعالمه المماثل لعالم أهل الكهف ! ! .

وأخيراً يلاحظ على الرواية برغم جودة الأسلوب وجنوحه إلى الجمال^(٢) ، عدم مطابقة اللغة أحياناً لطبيعة الشخصية ؛ فكل الشخصيات تتكلم لغة واحدة وبلهجة واحدة ، بما فى ذلك المصرى والشامى والإنجليزى . وقد يكون هذا رأى المؤلف الذى وراءه مذهب فى مقنع ؛ ولكن الذى ليس بمقنع هو أن ترتفع لغة السيدة الإنجليزية مثلاً إلى مستوى التفاصيل وإيراد الجزل بل الغريب من الألفاظ ، فى بعض ما يجرى المؤلف على لسانها من حديث . ومن ذلك قولها

(١) برغم هذا التناقض فى شخصية « مس إيفانس » يرى الدكتور مندور أن الرواية « واقعية بشخصياتها » ويقول مدافعاً عن مسك المؤلف : « ولئن أحاط « إيفانس » جو من الشعر فإنه لا يستطيع أن يخفى ما فيها من حقائق نفسية ، فهى شخصية نفسية إن لم تكن من دم ولحم . انظر : « فى الميزان الجديد » ص ٣٢ .

(٢) انظر : « فى الميزان الجديد » ص ٢٣ .

للاوى وهى تحدثه عن مشروع رحلتها : « واعتزمت ارتياد هذه البقعة لاكتشاف موضع القصر وإمالة اللثام عن سره الخفى^(١) » . وقولها لرفاقها وهم يكشفون بعض جوانب القصر : « بل نتقدم فربما أزحنا النقاب عن جديد^(٢) » . وقولها وهى تحكى بعض قصة « يوسف الصافى » وقتله لعروسه : « ودخل عليها فى منصتها فوجدتها واقفة مع صويحباتها ، فأطلق عليها رصاصة من غدارته . . . ثم انخرط فى البكاء^(٣) » . وقولها عن الإنسان ووجوب أداء رسالته الاجتماعية : « فإذا نكص على عقبيه عد ذلك فراراً من الميدان^(٤) » .

ولعل فى إيراد هذا الجزء التالى من الرواية ، تقريباً بعض الشيء لطبيعتها وأسلوبها . . يقول المؤلف وهو يعرض للفترة التى تعرف فيها الراوى بالسيدة الإنجليزية فى الفندق ، ويشرح من خلال ذلك بعض معالم شخصية كل : « وانقضى يومان لم أرفيهما » مس إيفانس « إلا لماماً ، ولم تسنح الفرصة أن أبادها الحديث . وفى اليوم الثالث لقيتها فى الحديقة ، وهى تجر مقعدها الطويل ، ذاهبة إلى ركنها المنعزل المشرف على الوادى . فأسرعت إليها ، ونبت عنها فى حمل المقعد ، فنظرت إلى شاكرة ، فقلت لها :

— لم تشاركينا فى الطعام طوال يومين . أرجو ألا يكون بك بأس . . .

— أشكر لك . لقد كنت فى نزهة جبيلة !

— وحلك ؟

— أجل ، وحدى ، ولكنى قد أعتمد فى بعض الأحيان على إرشاد دليل ،

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ٣٣ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٩٦ .

(٣) انظر لمصدر السابق ص ١١٦ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ١٢٩ .

إننى مغرمة بمثل هذه التزهة الفردية !

وسرنا وقتاً صامتين ، وأنا شديد الرغبة فى متابعة حديثها معى : لعل
أكشف شيئاً من غوامض أسرارها .

... ولا وصلنا إلى مكانها المختار ، بسطت لها مقعدها . فقالت لى وهى
تهباً للجلوس :

— ألا تظن أن فى العزلة واجتناب المجتمع منجاة من شرور كثيرة ؟
فسررت من سؤالها . إذ تبينت فيه الرغبة فى مجاذبة أطراف الحديث . فقلت :
— نعم . لا بأس بالعزلة المؤقتة . يفرع إليها المرء بين حين وحين .
— والعزلة الدائمة ؟

— إنها تبتل يا سيدتى . والتبتل لا يطاق !

وجلست على المقعد متمددة : فظهرت معالم جسمها الفاتن . وحدثت
فى السماء بعينها الصافيتى الزرقاء : اللتين تكشفان عن عراقة منبت وسلامة قلب
وقالت :

— إن التبتل يروض نفوسنا ، فتنتشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن
نرى الوجود على حقيقته !

فأسندت ظهرى إلى ساق صنوبرية عتيقة ، وعقدت ساعدى بصدري ، وقلت :
— وماذا يهمنى من معرفة هذا الوجود ؟ محسبى أنى أعيش فيه .

فرنت إلى وقالت فى شيء من الاهتمام :

— إذا فهمنا الوجود على حقيقته ، اتصلنا بالسعادة الدائمة !

— إن السعادة يا سيدتى حولنا : غير بعيدة المنال منا ، فلم هذا الطريق

الوعر ؟

— إن السعادة التي تطلبها أنت وغيرك من طلاب الدنيا ، هي سعادة
وضيعة تافهة !

— صدقيني ، ياسيدتي ، ليس في الكون إلا سعادة واحدة !

فقاطعتني غير معنية بإجابتي وقالت :

— لقد كنت مثلكم أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لي
المجتمع عن حقيقته ، وبان لي زيفه وبهتانه . لقد وثقت بدنياكم هذه ،
فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبي ، ولكنها ردت إلى هذا القلب مطعونا ..
إني أكره دنياكم .. أكرهها ! .

وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هي تبكي . فوقفت أمامها حائراً جزعاً
وقد توزعني الألم . . . وسرعان ما أخذت تهدي من روعها ، فكفكت
عبرتها ، وهي تقول :

— إني آسفة ... آسفة جداً على ما بدر مني ! .

فقلت متلعثماً :

— لا موجب للأسف مطلقاً . . . إنما . . . أأكون قد أسأت إليك على

غير قصد ؟ .

— كلا . . . كلا !

وابتسمت فبهرتني ابتسامتها . لقد تجلت فيها روعة الأحران في أنبل
معانيها ! فوقفت فترة صامتاً أحرق فيها . ثم أقبلت عليها في تمهل ، وانحنيت
على يدها . فقبلتها قبلة رقيقة ، بثتها ما يكنه لها قلبي من إجلال وتركت المكان
على الأثر^(١) .

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ١٤ - ١٧ .

٣ - رواية الطبقة الاجتماعية :

ويُقصد بها هذا اللون من الروايات الذي يهتم - في المقام الأول - بتقديم قضية من قضايا الطبقة الفقيرة في صراعها من أجل تحسين وضعها . أو رفع مستواها . أو صعودها إلى الطبقة الأعلى . وهكذا تكون المشكلة الطبقيّة هي أبرز ما تقيّم الرواية ، وأهم ما يعنى المؤلف بتصويره . وليس ما يمنع بعد ذلك أن يلجأ الكاتب إلى طريقة التحليل حين يعرض لنفس البطل أو غيره من الشخصيات ، بل ليس ما يمنع أيضاً أن تكون أهم أحداث الرواية تمثل تجربة شخصية للمؤلف ، قد صاغها في قالب روائى . مستخدماً وسائل فنية مختلفة ، تبعدها عن أن تكون جزءاً من ترجمة حياته . فالمهم في هذا التصنيف هو النظر إلى المحور الرئيسى في العمل الفنى أو إلى الطابع الغالب عليه . ولهذا قد يطيب لبعض الباحثين أن يجعلوا رواية ضمن هذا الصنف أو ذاك ، مخالفين ما سار عليه هذا البحث من تصنيف . والأساس في هذا كله اختلاف النظرة وما يتبعها من اعتبار للخط البارز والطابع الغالب .

وقد ظفرت الفترة التى يُساق عنها الحديث ، بعملين روائيين يحسن أن يكون مكانهما في صنف رواية الطبقة الاجتماعية ، هذان العملان هما : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين . ثم « دعاء الكروان » للدكتور طه حسين . والعمل الأول لا مشاحة في أنه من نتاج هذه الفترة ؛ فقد ألف ونشر خلالها^(١) . وإنما المشاحة قد تكون في العمل الثانى ؛ فقد نشر بعد أكثر من سنة من التاريخ الذى حُدّد لنهاية هذه الفترة^(٢) . وإنما قوى اعتبار « دعاء الكروان »

(١) نشرت « حواء بلا آدم » سنة ١٩٣٤ .

(٢) نشرت « دعاء الكروان » سنة ١٩٤١ .

من حصيلة فترة ما بين الحربين ، وجاء عرضها هنا ضمن النتاج الأدبي للفترة التي يساق عنها الحديث ؛ لأن هذه الرواية ألفت سنة ١٩٣٤ ، كما يذكر المؤلف في نهايتها ، أى أنها كتبت في فترة ما بين الحربين ، وبالتالي كانت متأثرة بظروف تلك الفترة ، معبرة عن بعض ما كان فيها من اتجاهات . وهى وإن نشرت لأول مرة بعد قيام الحرب الثانية بأكثر من عام ؛ فإن ذلك لا ينفي أنها وليدة فترة ما بين الحربين . فإن الفترة التالية لم تؤثر في كتابتها أى تأثير ولم تتدخل في تشكيلها أى تدخل . لهذا اعتبرت هنا من الأبناء الشرعيين للفترة التي يساق عنها الحديث ؛ فهى الفترة التي كتبت فيها ، وهى الفترة التي تمثل الرواية بعض اتجاهاتها . . وفيما يلي عرض لكل من هذين العاملين الممثلين لرأية الطبقة الاجتماعية .

(أ) « حواء بلا آدم » محمود طاهر لاشين :

والمشكلة التي تقدمها هذه الرواية هى مشكلة الطبقة الفقيرة ، حين تبذل أقصى الجهد الشريف في سبيل رفع مستواها والوصول إلى الطبقة الأعلى ، حيث تصطدم هذه الطبقة الفقيرة بحائط صخري هائل قد شادته الطبقة العليا - ولم يكن قد أزيل بعد - وتكون النتيجة ضياع الجهد والأمل والحياة أحياناً . « فحواء » فتاة فقيرة يتيمة ، تقوم على تربيتها جدتها لأُمها . منذ ماتت الأم وتزوج الأب ، وبرغم أن بيئة الجدة بيئة غيبية جاهلة متخلفة ، فإن « حواء » تستطيع بحوافز الفقر واليتم والرغبة في التعويض . أن تمضي في دراستها على أحسن وجه . حتى تتخرج بتفوق من مدرسة السنية . وحتى تستحق بعثة للدراسة في الخارج . ولكن سيطرة الطبقة العليا صاحبة الحول والطول ، ضيقت البعثة على « حواء » وأسندتها إلى بنت من هذه الطبقة التي في يدها الأمر . وثارت

« حواء » على ذلك ثورة أبيه ، لكنها لم تظهر بشيء . فآثرت أن تعوض ما فقدت بالتفاني في العمل والخدمة الاجتماعية ، ورفعت عن نفسها بهواية الموسيقى والنبوغ فيها . وعملت مدرسة في إحدى مدارس الجمعيات الخيرية ، وأغرقت نفسها في نشاط الخدمات ، حتى نسيت شبابها وأنوئتها .

وفي حفل خيري - كانت هي ألمع نجومه - تعرفت بأسرة أرستقراطية ، حيث أعجبت « فريدة هانم » حرم « نظيم باشا » بحواء ، وأسندت إليها تعليم ابنتها الصغيرة ، وأصبحت « حواء » تردد على بيت « الباشا » ، وتفتحت عيونها على الحياة الناعمة والعيش الهنيء ، وتاقت نفسها إلى أن تصبح من تلك الطبقة الراقية . وتعرفت على « رمزي » ابن « الباشا » ، هذا الشاب الحجول القليل الثقافة برغم تخرجه في كلية الزراعة . وبدأت تعجب به ، ومالبث إعجابها أن أصبح حباً وأمنية زواج ، يذكيها شباب كاد ينصرم في الجهد والخدمات ، وينميا أمل في تغيير الوضع وتحسين الحال والسمو بالطبقة ، والظفر بالحياة الأرستقراطية الهنيئة .

ولم تكن « حواء » تجرؤ على إعلان حبها « لرمزي » بل كانت تكتمه في صدرها ، وكانت مع ذلك سعيدة به . . . وذات مرة ، التقيا في طريقها إلى البيت ، فدعته إلى زيارتها في بيتها ، فقبل ومشى معها إلى البيت وهي غافلة عما سيكون في بيتها من المنفردات التي كان يحسن أن تسترها . ولم تنجح الزيارة بطبيعة الحال ، بل سببت لها إحراجاً وحزناً ، وإن لم يقل لها رمزي ما يخرج أو يخزي . غير أن أثر هذه الزيارة الفاشلة مالبث أن زال ، وعاد الأمل إلى قلب حواء كأقوى ما يكون ، وخاصة بعد أن دعاها والد رمزي ووالدته لاصطحاب أخته إلى المسرح ذات ليلة ، حيث كان الوالدان مشغولين في بعض الشئون ،

فأثرا أن تكون مشاهدة العرض المسرحي من نصيب « حواء » و « رمزي » والصغيرة .

وفي الوقت الذي وصل فيه أمل « حواء » إلى الذروة ، أعلنت خطبة « رمزي » لابنة صديق « للبasha » ، وهذا الصديق هو الآخر كان من « البشوات » . وكانت الصدمة قاسية على « حواء » ، جرت عليها كل ما في الدنيا من خيبة أمل ومرارة ، بل سببت لها المرض الجسدي والنفسي جميعاً . وكانت جدتها تعمل كل ما في وسعها لعلاجها والتخفيف عنها . وكانت وسائلها تلك الوسائل الخرافية البدائية التي كانت حواء تنفر منها في أيام صحتها ، ولكنها أصبحت تستسلم لها بعد يأسها ونكستها وخيبة أملها . وهذا الاستسلام لم يكن كاملاً ؛ فقد كانت تعقبه ثورة وتمرد وسخط على هذا الانتكاس المخزي . وكانت النتيجة نوبات الصرع ، ثم الفشل في العمل ، بعد أن كانت « حواء » فيه آية النجاح .

وفي ليلة زفاف « رمزي » ، وبعد أن حضرت « حواء » الحفل متحاملة على نفسها ، وبعد أن شاركت فيه ببعض الخدمات - كواحدة من أهل البيت - عادت إلى بيتها ولبست ثوب زفاف كانت تدخره ، وشربت سمّاً قاتلاً ، واستلقت على سريرها تستقبل الموت ، وفي أذنيها صوت المغنيات ينشدن « لرمزي » وعروسه أنشودة الزفاف .

وواضح أن أهم ما يلفت النظر في هذه الرواية ، هو قضية الطبقة الاجتماعية ، وكيف كان يصارع أبناء الطبقة الفقيرة ويحققون كثيراً من النتائج المشرفة ، التي تبعد بهم كثيراً عن تخلف بيئتهم ، وتنبأ بهم عن ظلمات واقعهم ، ولكنهم كانوا يصطدمون آخر الأمر بتلك العقبات القاسية التي شادت بها

الطبقات العليا الظالمة ، حتى يتحول نجاح هؤلاء المكافحين إلى فشل ، بل قد يصل إلى الانتحار ؛ نتيجة للظروف القاسية التي كانت تمرق هؤلاء الكادحين في ذلك الحين ، وتجعلهم غير راضين عن الحضيض المفروض عليهم ، وغير قادرين على السمو فوق واقعهم^(١) .

« فحواء » ليست في الرواية إلا مثالا لهذه الطبقة أو « عينة » منها أو رمزا لها ، وهي قد كافحت حتى تنفقت بل تفوقت ، وبذلت من شبابها وصحتها وهنائها ، الكثير من أجل ألا تعيش عيشة التخلف والفقر الروحي والعقلي والمادى التي تعيشها طبقتها . وحين تطلعت إلى طبقة أعلى ، وظنت أن ثقافتها وتفوقها وجهادها يمكن أن تذيب الفوارق بين الطبقات ؛ كانت واهمة . فهذه الطبقة الأعلى كانت تقبلها فقط مجرد تابعة لها ، مؤدية وظيفة لخدمتها ، مكملة لبعض مظاهر العظمة فيها . فلما جمع بها الطموح وأحبت « رمزي » - رمز هذه الطبقة - وهي أكثر منه ثقافة وأبعد منه أثرا في الحياة الاجتماعية ؛ كانت الطامة التي قضت عايتها .. وكأنه كان من سمات هذا العصر الذي تسيطر فيه الطبقة ، ألا يحاول فقير تغيير طبقته ، وإلا كان جزاءه الموت . وهو المصير الذي يفرضه عجز تلك الطبقة عن أن تزيل وحدها وبجهود فردية ، تلك الحواجز الصخرية التي كان ينبغي أن تقوضها ثورة اجتماعية قادرة .

والرواية إلى جانب مضمونها التقدمي الرائع ، وهدفها الاجتماعي الممتاز الذي يدين المجتمع الطبقي الإقطاعي الرأسمالي القديم ، ويسجل بعض ما به من عورات ؛ تمثل نصجاً فنياً يجعلها من الأعمال الروائية البارزة والطليعية

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦١ وما بعدها .

فى الأدب المصرى الحديث . فقد تحقق لها البناء الروائى المتكامل . وتوافرت فيها الوسائل الفنية الصحيحة .

فالشخصيات فيها مرسومة بمهارة . ونفس البطلة محللة بدقة . ولعل هذا هو السبب فى عد بعض الباحثين لها من الروايات التحليلية^(١) . وقد غلب على المؤلف تقديم أهم شخصيات الرواية من خلال التصرفات والحوار ، لا عن طريق الوصف الإجمالى المباشر . ومن أمثلة ذلك ما نراه فى تقديم بعض جوانب شخصية « حواء » ، حين يجعل ذلك من خلال حديث حوارى بين « الحاج إمام » قريب جدتها ، و « الشيخ مصطفى » صاحب محل العطارة^(٢) .. ثم ما نراه فى تقديم البطلة نفسها بخصائصها النفسية والعقلية الممتازة ، من خلال علاقتها بأسرتها ، ومن خلال عملها ونضالها فى أكثر فصول الرواية .

والأحداث فى الرواية منطقية مبررة غالباً ؛ فهى لا تخضع للمصادفة ولا لهوى المؤلف أو لإرضاء فضول القارئ ؛ ولكنها مختارة بمهارة ، ومنسقة فى مسار نامٍ ، يهدف إلى الغاية التى أراد المؤلف أن يعبر عنها^(٣) .

والبيئة تمثل عنصراً فعالاً فى بناء الرواية ، فلها علاقة قوية بالأشخاص ، وتأثير واضح على مسار الأحداث . فبيت « حواء » كما يقول المؤلف : « بيت لا يلفت النظر فى شارع ثانوى فى حى الحلمية ، بل لعله يلفت النظر بكونه أصغريوت تلك الناحية العامرة . قال « الحاج إمام » : إن « حواء » اشترت نصفه الثانى بمبلغ ثلثمائة جنيه . فإذا فرضنا حسن الظن بالحاج ، وفرضنا كذلك تساوى

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦٠ ، ٢٧٤ .

(٢) انظر : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ص ٢٥ .

(٣) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦٥ .

النصفين ، صار من السهل إيجاد فكرة عن البيت^(١) . وهذا لاشك هو البيت الذى يناسب البطلة ، فهو مثلها بيت فقير، يجد نفسه غريباً بين قصور الطبقة العليا التى تكاد تختفه . وهو بعد ذلك يتدخل فى توجيه حياة حواء ويؤثر فيها أبلغ تأثير^(٢) ، حتى الفرحة بأن يزورها « رمزى » فيه ، لاتلبث أن تتحول إلى ترحة ، حين يطلع الفتى الأرستقراطى على مظاهر الحياة الفقيرة فى هذا البيت ، مما يسبب للبطلة صراعاً يشترك فى استسلامها إلى المصير المحزن .

والوصف يمثل عنصراً فنياً ذا قيمة فى الرواية؛ فهو يوشك أن يحسم جوها، ويجعله ماثلاً للعيان ، وذلك لما للكاتب من مقدرة على لمح المفارقات والتقاط الدقائق وعرض الصور .

والصور الجزئية فى الرواية — إلى جانب خدمتها للمحور الكلى أو الصورة العامة — تقدم نقداً اجتماعية ذكية ، وتلمس كثيراً من مواطن الداء فى البيئة . ومن ذلك قول المؤلف عن زوج الجدة التى قامت على تربية « حواء » ، وعما كان فيه هذا الرجل من انحراف : « وما كان السهر وما كان الخمر إلا جدّاً فيه لا هزلاً ؛ فهو يهفو إلى موائد من يرى عندهم حاجته ، وهناك يرتد الفكه المهرج . بهذا تخطى أقرانه الذين أحسنوا الظن بالحكم والأمثال ، فهم إلى مكاتبهم يَجِدُّونَ لكى يَجِدُوا ، ويزرعون رجاء أن يحصلوا، ويصبرون منذ قيل لهم : الصبر مفتاح الفرج^(٣) . »

ولغة الرواية بعد ذلك لغة ممتازة ، فيها أصالة الكاتب وطابع أسلوبه .

(١) انظر « حواء بلا آدم » ص ٢٦ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

(٣) انظر : « حواء بلا آدم » ص ٣١ .

المميز ، فهو يميل إلى الدقة في التعبير ، والصدق في التصوير ، والواقعية في الأداء . وهو ينجح إلى إشاعة روح الدعابة بين السطور ، وقد يصل في ذلك إلى درجة السخرية . وهو يؤثر الفصحى المبسطة الرشيقة في الوصف والسرد ، ويفضل العامة المحلية المعبرة في الحوار المادى ، أى الذى يكون فعلا حديث لسان لسمع . أما حين يكون الحوار حديث نفس لنفس ، أو نجوى قلب لقلب ، فحينئذ تكون الفصحى لغة هذا الحوار المعنوى ، إن صح هذا التعبير .

على أن الرواية بعد ذلك عليها بعض المآخذ، التى قد لا يخلو منها أو من بعضها عمل فنى . . ومن تلك المآخذ أن المؤلف يميل أحيانا إلى المبالغة في التصوير ، نتيجة لميله إلى الفكاهة^(١) . ومن ذلك قوله عن لقاء بين «الحاج إمام» قريب الجدة ، و «الشيخ مصطفى» العطار الذى كان مصدر ما تعتمد عليه الجدة من بخور وعقاقير وبعض الآراء المتخلفة أيضاً :

« السلام عليكم يا أبا درش - وكان الحاج إمام يتوقع أن يسمع الرد غليظاً وثيداً ، ولكنه لم يسمع ، فقد عنقه كثير الخطوط المتقاطعة في عرض القفا ، والمتوازية في طول القصبة الهوائية ، فتفتت عمامته من فرجة تباعد ما بين أنياب الأفعى يمينا ، ومخالب الضبع شمالا ، وظهر السلحفاة من أسفل ، وأظافر الوطواط من أعلى ؛ فلم يفلح جهد عينه اليسرى في اختراق العنمة المتكافئة . أما العين المجاورة فلم يكن لها جهد تبذله . وأنقذت أذنه الموقف ، بأن سمع مهمة فهمها فقال : « حرما » ، وأخرج عمامته . ولولا احتكاك كتفه بدم الآخرين احتكاكا أدركته منه ومضة هلع ، لقلنا إنه خرج إلى النور ، وجلس

(١) انظر : المقدمة التى كتبها الأستاذ حسن محمود لحواء بلا آدم .

على مقعده في سلام . . . على أن الأمر أهون من أن تدوم له الظنون طويلاً؛
فما دم الأخوين إلا حجر ألقيت عليه هذه التهمة لمجرد احمرار لونه . وما هذا
إلا محل تجارة الشيخ مصطفى التونسي لبيع كافة أدوات السـ .^(١) . . . وهكذا .
يقدم لنا المؤلف بهذه الملغزات والمفارقات والمبالغات « الشيخ مصطفى » ولقاء
« الحاج إمام » به وهو يصلى .

ومن المآخذ التي تلاحظ على الرواية كذلك ، أن بعض المواقف فيها شيء
من الافتعال . ومن ذلك أن البطلة تلبس ثوب الزفاف لتتحرر ، وهذا تقليد
من المؤلف لما صنع بعض كتاب الغرب مع بعض البطلات الأجنبية ، وهو
تقليد يبعد بالشخصية عن جو البيئة ، ويعطيها ملامح أجنبية تهز صورتها..
وقد كان من الممكن أن تتحرر البطلة دون هذه « الزفة » التي ليست إلا فضولاً
لا مبرر له .

ومن تلك المآخذ التي توجه إلى الرواية أيضاً ، التناقض أحياناً في موقف
بعض الشخصيات . « فرمزي » مثلاً يرسم المؤلف في موضع من الرواية
سفسطائياً « يتحدث برخاء عن فقر الفلاحين ، ويظهر علمه بجهلهم ، وهو
جالس في غرفة الاستقبال بمنزله القخم^(٢) » . ثم يرسم الكاتب في موضع آخر
من الرواية ، مهتماً فعلاً بشئون الفلاحين مشفقاً عليهم ، كثيراً من جراء
قسوة أبيه حيالهم ، حتى ليختلف مع الوالد بسببهم ، ويجادله في أمرهم ،
مما اضطر الوالد إلى نهره وزجره^(٣) .

وفي الرواية كذلك مما يؤخذ عليها ، أن المؤلف اعتمد على التعبير السردى

(١) انظر : حواء بلا آدم ص ١٧ - ١٩ .

(٢) انظر : « حواء بلا آدم » ص ٦٦ .

(٣) انظر : المصدر السابق ص ٧٤ .

المباشر في بعض المواطن ، كما حدث في الفصل الأول والثاني ، حين كان يتحدث عن بيئة حواء وتاريخ أسرتها من جدتها إلى أبيها وأمها .

وعلى الرواية كذلك من الملاحظات ، تدخل المؤلف أحياناً ، وإيراد بعض آرائه الخاصة ، التي لا يتحملها الموقف ، أو لا تتلاءم مع الشخصية . ومن ذلك إيراد بعض آرائه في التعليم ، منتهزاً فرصة خطبة للبطل ، ومجرباً هذه الآراء على لسانها في تلك الخطبة^(١) .

هذا ومن الجائز أن يعتبر انتحار « حواء » مما يمكن أن يوجه إلى الرواية من مأخذ ؛ فقد كان من الممكن أن تكون هذه البطلة المثقفة المناضلة أكثر إيجابية وصلابة ، وأن يكون لها موقف أكثر فاعلية وأعظم أثراً من الانتحار . غير أن هذا الفرض فيه تكليف لهذه البطلة بما يفوق إمكانياتها وإمكانات عصرها . بل ربما كان في نهايتها التي اختارها المؤلف تعبير أصدق وأدق عما كان عليه الحال في ذلك الحين ، من عجز المحاولات الفردية عن تذويب الفوارق بين الطبقات . وربما كان في هذه النهاية تلميح بالحاجة إلى عمل ثوري جماعي .. وهكذا يكون انتحار البطلة – الذي يوهم أنه نقطة ضعف – رمزاً لضياح الطبقة الفقيرة في ذلك الحين ؛ حين كانت تصدم بالحواجز الطبقيّة التي شادها ظلم الطبقات العليا ، وما كانت تجدى في إزالتها الجهود الفردية^(٢) ، بل كانت – على العكس – تؤدي إلى الهلاك ، الأمر الذي حتم قيام ثورة اجتماعية تغير الأوضاع تغييراً جذرياً .

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٤٩ وما بعدها . وانظر : تطور الرواية العربية

ص ٢٧٥ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٧١ .

وهذا نموذج من « حواء بلا آدم » ، لعله يقرب جوها ، ويقوم شاهداً على بعض ما مضى لها من سمات . .

قال المؤلف معبراً عن مس طيف الحب لحواء ، ومحاولتها تجاهله ، ثم رضوخها لداعيه :

« . . . واستيقظت حواء بعد حين .. ووقفت وسط شعاع الشمس ، وتمطت لا عن كسل ، بل لتفسح لقلبها ، وكان يتمدد في صدرها بشعور أشبه بالفرح الشديد ، وهو شعور جعل يحتلها من حين إلى حين في الأيام الأخيرة . ولم تكن تعرف عن يقين مصدره ، وكلما تقصته ترامي وغمض . وفي هذه اللحظة دخلت نجية (الخادمة) فقالت :

— ستي الكبيرة بتقول لحضرتك تشربي القهوة هنا ولا عندها ؟

وترددت حواء ، وقالت وهي تستلقى على الشيزلينج :

— هنا . . هاتيها هنا . . أحسن . .

« وكانت أحسن هذه لنفسها ، أكثر منها للخادمة ، إذ كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص . وفي آخر رشفة من القهوة قالت لنفسها فجأة . . ورمزي ؟ إنه شديد الحياء . وهل يكون خجولاً في عمله وفي حياته العامة على ما يبدو أماً ؟ لخير له أن يكون أكثر حياة وجراً وصراحة . . .

« ووضعت الفنجان على عتبة النافذة ثم قالت : ومع ذلك فما شأني به ؟ ليكن كيفما شاء . . وبعد فترة قامت بنشاط على عزم أن تستعد للخروج . وما استقر بها مقعد الزينة حتى فتر نشاطها وقالت : الأجدر أن لا أذهب إلى بيت الباشا وأن أستريح . . وكانت في ذهنها فكرة أخرى تسير مع نجواها هذه

تماماً ، وهي أن تعد محاضرة عنوانها : نطلب السفور لشباننا .

« وفي هذه اللحظة لمحت صورتها في المرآة فأمنعت فيها النظر ، فتعطل تفكيرها إطلاقاً ، ثم انتبهت فإذا بها تنظر إلى المرآة وحلة ضارعة ؛ ذلك لأنها ذكرت — على حين فجأة — أنها في الثامنة والعشرين من عمرها ، ونخيل إليها أنها لم تنظر إلى المرآة من قبل ، بل كانت ترجل شعرها أو تصلح من وجهها بكيفية آلية أو غريزية ، وهي تفكر في أشياء أخرى .. الجمعية .. المشغل .. المدرسة .. الموسيقى وما إلى ذلك .

ولكنها الآن ترى ..

« ترى أن عينيها قد غلبها جد الرجولة على فتور الأنوثة ، ووجهها وإن كان ممتلئاً إلا أنه كامد البشرة شاحب ، وقوس شفيتها منحني إلى أسفل أكثر مما يجب ، عبوس يزيد منظرها عمراً . وشعرها لا يريق له ولا هو مرتب على نمط خاص .. وسهمت حواء في المرآة طويلاً ، فأحست بالخجل والحسرة .. أو الجراءة .. ثم ترددت ، ثم فتحت أدراج التواليت بحركات عصبية ، وشرعت تعني بزيتها للمرة الأولى .

« وكانت أثناء ذاك تحاول أن تقنع نفسها بأنها إنما تفعل ذلك من أجل نفسها ، كأية شابة في سنها ، بل سوف لا تهمل زيتها بعد اليوم . وسوف تعتذر لفريدة هانم (زوجة الباشا) عن متابعة تعليم ابنتها . وسوف تشارك زميلاتنا ضحكهن ومرحهن ، تنقب الشرقة وتطير إلى الحياة . فالوقت لم يفت وهي ما زالت في عنقوان الشباب .

« وسرها ما بدا على وجهها من نضارة ، ولو لم تبالغ في تزيينه ، ولكن الساعة دقت في الصلاة النصف بعد الرابعة ، فأصابته تلك الدقة جميع

الأعصاب من حواء ، وأحست بيد تمسك قلبها حتى صعب التنفس عليها ، فراحت تعض شفتيها تباعاً . ثم هزت كتفيها وقالت : قلت لن أذهب ، بمعنى لن أذهب . . . واعتزمت أن تزور صديقة لها في شبرا ، وعندما وقفت أمام المرأة من خزانة الملابس ، أعجبها قوامها المديد ، وقد أظهره الثوب الذي انتقته في أحسن ما يكون .

« وهمت بأن تبدل زيتتها على جدتها ، فأدركها خجل وامتناع ، فعدلت عن ذلك إلى تنفيذ ما عزم عليه .. وأوصلها الترام إلى العتبة الخضراء ، فنزلت وأيقنت عند سماع صخب الباعة أنها كانت ذاهلة طول الطريق . . . وهنا شاعت في فؤادها غمة طاغية . ولبثت مكانها برهة خيل إليها أنها من الطول بحيث لفتت الأنظار إليها ، فارتبكت وأسرعت إلى الترام ، فعادت أدراجها .. إلى بيت الباشا^(١) .

(ب) « دعاء الكروان » لطف حسين :

وهذه الرواية — هي الأخرى^(٢) — من روايات الطبقة الاجتماعية ، برغم أن صاحبها يورد في مقدمتها ما يفيد أنها من روايات العادات والتقاليد ، وذلك حين يذكر في المقدمة أمله في حقن الدماء البريئة التي تذهب ضحية عادة الثأر^(٣) ، وحين يجعل موضوع الثأر — المنتشر في الصعيد — من أهم

(١) انظر : « حواء بلا آدم » ص ٥٩ - ٦٣ .

(٢) ظهرت « دعاء الكروان » سنة ١٩٤١ ، ولكنها كتبت سنة ١٩٣٤ كما صرح بذلك المؤلف في آخرها . وهذا العام هو الذي ظهرت فيه « حواء بلا آدم » لمحمد طاهر لاشين .

(٣) قال المؤلف على لسان البطلة وهي تخاطب الكروان : « ليك أيها الطائر العزيز إنا لنلتقي كلما انتصف الليل منذ أعوام فندير هذا الحديث ، أفنتعني أقص أطرافاً منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم الدوس الزكية من أن تزهد والدماء البريئة من أن تراق ؟ » انظر : دعاء الكروان للدكتور طه حسين ص ١١ .

الأحداث التي توجه مسار الرواية . فمع هذا كله تبدو في «دعاء الكروان» صورة رائعة لكفاح الطبقة الفقيرة من أجل التغلب على واقعها ، ولتضحياتها في سبيل الارتقاء بمستواها، ولاتفسيح الأمل أمامها في الالتحام بالطبقة الأعلى ، عن طريق الثقافة وطرح الحقد من جانب الطبقة الدنيا ، وعن طريق الوعي الإنساني والتعاطف من جانب الطبقة العليا .

فدعاء الكروان قصة أم وابنتها من الطبقة الفقيرة ، كن يعيشن أولاً مع أسرتهن في قرية بني وركان ، إحدى القرى الصعيدية النائية ، التي تقع على مشارف الصحراء الغربية عبر النهر ، ثم طُردن من القرية حين اتهم والد البنيتين في حادث أخلاقي قتل بسببه ، وأصبح وجود زوجته وبنتيه مما يذكر الناس بفعلته ، ويحرج عاراً على الأسرة بين سكان القرية ، وقد اتجهن إلى المدينة التي يصادفها القادم من الغرب بعد أن يقطع جزءاً من الصحراء ثم يعبر النهر . ولكي يعيشن ، عملن في خلعة بعض البيوت بالبندر ، وكان نصيب «هنادى» البنت الكبرى ، العمل في بيت مهندس شاب أعزب ، وكان نصيب «آمنة» البنت الصغرى ، العمل في بيت المأمور . وقد استأجرت أمهما «زهرة» حجرة صغيرة لتستقر بها ولتلتقي فيها ببنتها آخر كل أسبوع .

وكان المهندس الشاب الذي تعمل عنده «هنادى» يتخذ ممن يعملن عنده أدوات للهوى ونزواته ، وذلك بحكم فراغه وشبابه ، وعدم وعيه أوتعاطفه مع من هم دونه من القائمين على خدمته . ولهذا ما لبث أن اعتدى على خادمتها الطريفة الفقيرة الساذجة الجاهلة ، حتى حملت منه سفاحاً .

وكان المأمور الذي تعمل عنده «آمنة» رب أسرة مستقلة معيدة ، له زوجة طيبة وبنت عطف ، منحت خادمتها كثيراً من البر والحنان ، حتى

لقد قامت بين آمنة وخديجة صداقة ، كان من نتائجها أن أصبحت الخادمة شبه زميلة لسيدتها الصغيرة ، تستمع معها إلى دروسها الخصوصية ، وتجلس إليها ساعات مذاكرتها ، وتعرف عن طريقها علماً وثقافة تغيران شخصيتها أعظم تغير .

و ذات ليلة اجتمعت الأم بابنتيها في حجرتها ، وعرفت ما كان من أمر « هنادى » التى حملت سفاحاً . ففرغت أشد الفزع ، وحزنت أعظم الحزن ، ولم تجد بداً من ترك المدينة ، التى جرت على ابنتها وعليها هذه الكارثة الكريهة ، فقررت العودة إلى القرية ، فهما كان فيها من ضرر فلن يكون كهذا الضرر الذى جلبه الجلاء عنها .

ومضت الأم ببنتيها خارج المدينة : واتجه الجميع ناحية الغرب ، دون أن تعرف آمنة شيئاً عن سبب هذا القرار المفاجئ ، المحزن ، الذى قطع عليها حياتها السعيدة فى بيت المأمور ، وحرّمها أشعة النور التى كانت تتسلل إليها من خلال مصحبتها لخديجة .

وفى الطريق استراحت الأم وابنتاهما فى دار عمدة خير ، وظلن عنده أياماً حزينات واجمات شاردات ، لأن لكل منهنّ شأنًا يشغله ويستغرقه ويثقل صدره . وخلال الأحاديث القليلة التى كانت تقطع الصمت الطويل ، عرفت « آمنة » ما كان من أمر أختها الضحية « هنادى » : فأشفقت عليها أعظم الإشفاق ، وحنّت عليها أبلغ الحنو ، وما زالت بها تحاول التخفيف عنها وبث الثقة فيها . كما تعرفت على بعض النسوة اللاتى كن يتزلن مثلهن ضيفات فى بيت العمدة ، وهن فى طريق السفر . وكان من أبرز هؤلاء النسوة « زنوبة » تلك المرأة الجريئة التاجرة ، التى تعمل فى المدينة فى تجارة الحبوب وتوريد الخدمات .

وجاء أخو « زهرة » من قريته النائية ليأخذ أخته وابنتيها ، بعد أن أرسلت إليه من أخبره بأمرهن . وقد كان هو نفسه الأخ والخال القاسى الذى حمل المرأة وابنتيها على ترك القرية منذ مدة فراراً من العار .

واصطحب الرجل النسوة الثلاث ومضى فى الصحراء ، وعند مكان منقطع فى الطريق ، أمر الخال الجميع بالتوقف عن السير ، ودعا هنادى ابنة أخته إليه ، وقبل أن تتبين مراده طعنها بخنجر طعنة قاتلة ، فسقطت على الأرض حيث واراها حفرة كان قد أعدها ، ثم أسر أخته وابنتها الباقية أن تشيما أن موت هذه البنت - القتيلة - كان بسبب الوباء ، وحذرهما أن تخالفا هذا الأمر، ومضى بهما إلى القرية التى كان قد أخرجهما منها منذ حين .

وفى القرية سقطت « آمنة » مريضة حزناً على ما لحق بأختها ، وامتلأت حقداً على أمها التى دعت الخال وصرحت له بما حمله على اغتيال هذه الأخت ، كما فاضت حقداً على الخال الذى اقترف هذه الجريمة ، بل هذه الجرائم البشعة . وحين خفت عنها وطأة المرض ، رأت أن لا حياة لها فى هذا الجو الخانق ، فهى لا تطيق أمها ، ولا تتحمل ظل خالها ، ولا ترى فى القرية إلا سجنًا كريهاً يجب مغادرته ما أمكنت الفرصة .

وانتهزت « آمنة » فرصة غياب خالها عن القرية ، وتسالت منها متجهة شرقاً ، وما زالت تضرب فى الطريق حتى وصلت بعد لآلى إلى المدينة ، فاتجهت من فورها إلى البيت الذى وجدت فيه العطف والثقافة ، وهو بيت المأمور ، ثم استأنفت حياتها فى هذا البيت ، بعد أن اعتنرت لأهله عن رحيلها المفاجئ إلى القرية بسبب مرض أختها ، ثم ذكرت لهم موت هذه الأخت دون أن تفصل الحقيقة ، وبكت ما وسعها البكاء ، مما زاد عطفهم عليها وخفرانهم لها ما كان قد طرأ عليها من تغير ووجوم .

غير أن «آمنة» منذ رجعت كانت تفكر في أمر هذا المهندس الذى ذهبت أختها ضحيته ، وكانت تود لو تستطيع الانتقام منه حتى يلغى ثمن جريمته . وكان هذا المهندس يقطن بيتاً قريباً من منزل المأمور، وكانت «آمنة» تستطيع أن ترقب هذا البيت من بعض نوافذ المنزل الذى تعيش فيه ، وعن هذا الطريق عرفت الكثير عن حياة المهندس ، كما تعرفت على البستاني الذى يرمى حديقة بيته ، ثم على الخادمة التى تعمل مكان أختها عنده . وكانت كلما زادت معرفة بأمره ، زادت حقداً عليه ورغبة في الانتقام منه .

وذات يوم رأت حركة غير عادية في بيت المأمور . وما لبثت أن عرفت أن جارهم المهندس قد تقدم لخطبة «خديجة» صديقتها وحبيبها قبل أن تكون سيدتها . وارتاعت «آمنة» حين تصورت أن تكون «خديجة» هذه الطيبة الطهور ، زوجة لهذا المهندس الفاجر الآثم ، ولكنها كتمت مشاعرها وتظاهرت بالفرحة ، ومع ذلك دبرت للأمر . فتقدمت في حياء إلى سيدتها الكبيرة ، وفي سرية تامة أفضت إليها بقصة المهندس مع أختها، فشكرتها السيدة ، ثم فسخت الخطبة . وأصرت آمنة على ترك العمل في المنزل مخافة أن تفشى السر ذات يوم إلى خديجة ، وكراهة أن تظل معها ثم تخفى عنها سرّاً كبيراً يتصل بها .

وانجهت «آمنة» من فورها إلى «زنوبة» هذه التاجرة المخدعة ، التى كانت تعرف بها في بيت العمدة، فألحقها بعمل عند أسرة طيبة، ما لبثت أن أخرجت منه نتيجة لولعها بالقراءة واصطحابها لبعض كتب أبناء هذه الأسرة . وهنا انجهت إلى «زنوبة» من جديد ، حيث حققت لها - دون أن تدري - أمنية عزيزة ، وهى العمل عند هذا المهندس الذى خرجت خادمتة منذ قليل، والذى كانت «آمنة» منذ قدومها إلى المدينة هذه المرة تدبر أمر اللقاء به ، وتعمل على التسلل إلى بيته لكي تستقم لأختها منه .

وانتقلت إلى بيت المهندس ، ولم تعد تخشى أن يراها أحد من منزل المأمور ، بعد أن انتقل - حسب طلبه كما يقال - من المدينة .. وبدأ المهندس يناوشها طمعاً في أنوثتها ، وظناً أنها مثل من سبقها من الخادmates . ولكن « آمنة » ظلت تمنع عليه ولا تمكنه من شيء ، وهي في الوقت نفسه تتعرض له ولا تقطع من نفسه الأمل ، حتى تحول اشتهاؤه إلى حب . وبدأ يحسن معاملتها ويترفق بها ، وأخذ يتضح من سلوكه أنه يحب معذب . وهنا بدأت مشاعر « آمنة » تتحول نحوه من كراهية منه إلى حب له ، ومن رغبة في الانتقام منه إلى أمل في الاحتفاظ به . وصار كل منهما يحس أن الآخر ضرورة له وأن لا حياة له بغير صاحبه .

ونقل المهندس إلى القاهرة وقال لآمنة لن أضيئك بعد اليوم ، وستستريحين منى إلى الأبد ؛ فسوف أسافر تاركاً هذه المدينة وكل من فيها . فرجته أن يقبلها خادمة له في القاهرة ، ففرح وصحبها معه . وعاش مع والديه وقد صلحت حاله ، وترك كل سهراته ومبازله ؛ حيث كان يجد في قرب « آمنة » منه ما يعوضه أنبل تعويض .

وذات يوم فاتحها في أمر الزواج منه ، فأبت ، وحين فهم أن رفضها ربما كان رعاية لوضعه في أسرته ، وخوفاً من غضب أهله عليه ؛ راح يقنعها بأن جهما لا يستطيع أحد أن يقف في سبيله ، وأنه هو قادر على إقناع الأهل والأسرة بمباركة هذا الزواج . ثم ألح عليها في معرفة السبب في الرفض ، فلم تجد بداً من أن تحكى له كل ما كان من أمرها معه .. واعترفت بكراهيتها السابقة نحوه ، وعزمها القديم على الانتقام منه . فزاده كل هذا حباً لها وإعجاباً بها ، وإصراراً على الزواج منها .

وهكذا نرى أن الرواية تمثل صورة من كفاح الطبقة الفقيرة في محاولة التغلب على تعاستها ، كما حدث لهذه الأم وابنتيها ، حين قلعن من القرية إلى المدينة التماساً لحياة أكرم .

وكفاح الطبقة الفقيرة من أجل تحسين وضعها والتحامها بالطبقة التي تعلوها يكلف — كما تشير الرواية — تضحيات ، وبخاصة إذا لم تأخذ المحاولة الطريق القويم الذي من شأنه أن يوصل إلى النجاح . كما حدث «لهنادى» ، التي طمعت في الالتصاق بالطبقة الأعلى ممثلة في المهندس ، دون أن تسلك لهذا الالتصاق الطريق القاصد ، فكانت النتيجة أن زلت وقتلت .

هذا على حين يستطيع البعض أن يفرض نفسه على الطبقة الأعلى ، وذلك إذا تثقف وطرح الحقد وسلك سبيل المعرفة والحب ، كما كان من آمنة ، حين تطورت بالثقافة ، التي أتاحها لها صحبتها الخديجة ، وزمالتها لها في تلقي دروسها الخصوصية واستذكار علومها في المنزل ؛ وحين ساعد على تطورها هذا الحب الذي اقتلع من قلبها أشواك الشر ونمى مكانها زهور الخير .

على أن نصف النجاح متوقف — كما تشير الرواية — على مدى وعي الطبقة الأعلى ومقدار تعاطفها مع أبناء الطبقة الفقيرة . فلا بد من إسهام أبناء الطبقة العليا في عملية تذويب الفوارق بين الطبقات ؛ وذلك بالوعي الإنساني والتعاطف مع أبناء الطبقة الكادحة ، وتغيير النظرة إلى أبناء هذه الطبقة ، من اعتبارهم خداماً لهم ، وظيفتهم إمتاعهم وتجميل حياتهم ؛ إلى اعتبارهم مواطنين مثلهم ، دورهم تحقيق الحياة الكريمة لأنفسهم وللمجتمع الذي فيه يعيشون . ففى هذا الوعي والتعاطف ، ومع تلك النظرة المنصفة ؛ يكون خير الجميع ، وتحقيق السعادة الحقيقية لأبناء الطبقة العليا أنفسهم .. وقد ركز المؤلف

هذه الفكرة حول المهندس الذى يمثل الطبقة الأعلى ؛ فهو حين كانت نظرتة إلى من دونه نظرة طبقية متعالية ، كان مادياً آثماً ، هاتكاً للأعراض مضيقاً ، يحيا لترواتة ويعيش ليومه . وحين وعى وتعاطف وصارت نظرتة إلى من دونه نظرة إنصاف وإكبار وحب ؛ أصبح إنساناً ذا قلب ، فيه شرف ، وله أمل ، يعمل لغله ويسعى لتحقيق عيش مستقر كريم .

وفى « دعاء الكروان » جوانب مشرقة عديدة ، من أهمها هذا المضمون الاجتماعى الرائع الذى يصور كفاح الطبقة الفقيرة ، ويرسم طريق النجاح أمام هذه الطبقة ، ويفسح لها الأمل بالثقافة والمحبة . وربما كان طه حسين فى هذا العمل أكثر تفاؤلاً وأوسع أملاً ، من محمود طاهر لاشين فى « حواء بلا آدم » حيث جعل نهاية البطلة المثقفة الانتحار ، على حين جعل طه حسين نهاية بطلته الحب والزواج . وهذه النهاية المتفائلة الباعثة على الأمل جانب آخر من الجوانب المشرقة فى « دعاء الكروان » وبخاصة إذا عرفنا أن الكاتب لم يفتعلها ولم يفرضها على مسار الأحداث ، وإنما جعلها نهاية طبيعية تطورت الأحداث والأشخاص بما يحققها ويجعلها شيئاً شبه حتمى .

ومن الجوانب المشرقة فى الرواية كذلك جانب آخر يتصل بالمضمون ، وهو محاربة عادة الثأر ، المنتشرة فى صعيد مصر بصفة خاصة ؛ تلك العادة التى يلجأ إليها كثيرون لحل مشاكل العرض ، والتى تسبب إراقة دماء بريئة وإزهاق نفوس زكية ، كما يقول المؤلف^(١) .

ومن الجوانب المشرقة فى الرواية بعد ذلك ما يتصل بالشكل الروائى .

(١) انظر : دعاء الكروان ص ١١ .

ومن هذا تآزر البناء الفني^(١) بتسلسل الأحداث غالباً تسلسلاً منطقيًا . ونمو الشخصيات الرئيسية نموًا مطردًا ، وفاعلية البيئة في مسار الأحداث ونمو الشخصيات . وأوضح مثل لنمو الشخصيات الرئيسية . ما يلاحظ على حياة « آمنة » عبر الرواية ؛ فهي في أول أمرها بنت ريفية ساذجة ، تفرع من منظر القطار ، ولا تكاد تعرف من أمر الدنيا أى شىء ، ثم هى تحمل في أول عهدها حقدًا ورغبة في الانتقام من المهندس الذى كانت له قصة مع أختها . ولكنها تتطور بالثقافة والمعايشة والتعاطف ثم الحب ، حتى تتحول إلى فتاة أخرى ، تحتل المعرفة رأسها محل الجهل ، ويعمر الحب قلبها مكان الحقد . . وأوضح مثل لفاعلية البيئة ما يلاحظ من أثرتلك البيئة على « آمنة » وأختها « هنادى » فهما في القرية متخلفتان ساذجتان ، وحين تصيران في المدينة تتأثران بالبيئة الجديدة ، كل بحسب ما أتيج لها من بيئة معينة . أما « هنادى » فتسلمها بيئة بيت المهندس الشاب العزب إلى الحمل سفاحاً ، ثم إلى الموت . وأما « آمنة » فتسلمها بيئة بيت المأمور الأب الطيب ، إلى التثيف والتفتح ، ثم الحب فالزواج .

ومن الجوانب المشرقة في الرواية كذلك عدم الاعتماد في تقديم الشخصيات على الأسلوب السردى المباشر ، والاعتماد أساساً في تعريفنا بها على مواقفها وتصرفاتها وأحاديثها . هذا مع العناية بالشخصيات الثانوية ذات الأثر الفعال في أحداث الرواية وتوجيه مصير الأبطال . ومن أهم تلك الشخصيات التى عنى بها المؤلف واهتم بإبراز سماتها وتتبعها في الرواية : شخصية « زنوبة » هذه التاجرة

(١) اقرأ عن حظ « دعاء الكروان » من الوحدة الفنية في : « دراسات في الرواية المصرية »

للدكتور على الراعى ص ١٥٢ وما بعدها . وهو يناقش الدكتور محمد مندور الذى قلل من هذه الوحدة فيما نشره عن « دعاء الكروان » في الميزان الجديد ص ٣٤ وما بعدها .

البحريّة ، التي تعمل أيضاً في توريد الخدمات ، والتي كان لها أثر على شخصية «آمنة» وموقفها من المهندس .

وأخيراً من الجوانب المشرقة في هذه الرواية ، استبطان العالم النفسى للأبطال وسبر هذا العالم سبراً دقيقاً ، ثم تصويره تصويراً كاشفاً ، يجسم مافيه من انفعالات وصراعات وتحولات . وخير مثل لذلك ، مانرى من العالم النفسى « لآمنة » ، وهى بصطرع فى داخلها الكره والحب ، والرغبة فى الانتقام والأمل فى الحفاظ . ثم مانرى من العالم النفسى للمهندس نفسه ، وهو يصطدم فى أعماقه اشتهاً الجسد بحب الروح ، والضيق من المقاومة بالانشراح للعفة .

على أن بالرواية — إلى هذه الجوانب المشرقة — بعض المآخذ التى لاتغض كثيراً من قيمتها الفنية^(١) .

وأول هذه المآخذ عدم منطقية بعض الأحداث ، أو مخالفتها للواقع مخالفة تبديها غير مبررة بالقدر الكافى . ومن ذلك طرد الأسرة الصعيدية المحافظة لامرأة وابنتها بدافع المحافظة على السمعة وصون العرض^(٢) ، بعد أن اقترف رب هذه الأسرة جريمة خلقية قتل من أجلها . فليس من المعقول أو ليس من المعتاد ، أن تطرد أسرة صعيدية امرأة وابنتها دون أن يقترفن أى ذنب ، وأن يرمى بهن بعيداً إلى المدينة ، دون عائل أو حام ، مع ماقد يتعرضن له من مخاطر ، قد يكون منها مايمس العرض نفسه .

(١) دافع الدكتور على الراعى عن معظم ما وجه إلى « دعاء الكروان » من مآخذ أساسها اعتبار هذا العمل رواية فنية واقعية . وقد اتجه الراعى إلى اعتبار العمل رواية شعرية خطابية ليس بلازم أن تشاكل الواقع ، ولا تصاب بضرر من جراء عدم مشاكلتها له .

اقرأ : دراسات فى الرواية المصرية ص ١٤٠ وما بعدها .

(٢) انظر : فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٢٩ .

ومن ذلك أيضاً عدم بحث الخال القاسى عن «آمنة» بعد فرارها وعودتها ثانية إلى المدينة ، وهو من عرفناه متشدداً عنيفاً له حساسية مفرطة فيما يمس العرض . فهو الذى طرد أخته وابنتها أولاً . وهو الذى عاد لاصطحابهن إلى القرية ثانياً ، وهو الذى قتل «هنادى» آخر الأمر ؛ وكان ذلك كله من أجل العرض . فما خطبه إذن يخفى اختفاء تاماً من حياة «آمنة» بعد هروبها إلى المدينة وعملها فى بيت المأمور ، ثم فى بيت آخر ، ثم فى بيت المهندس الذى اعتدى على أختها من قبل ؟! ما باله يتركها تعيش مع هذا المهندس خادمة ثم حبيبة ثم تنتقل معه إلى القاهرة ؟! ليس من المبرر أن يحدث كل هذا والخال القاسى العنيف المتشدد لا وجود له ، وكأن المؤلف قد أنهى وجوده لينسج المجال لتطور الأحداث بالبطلة .

وثانى المآخذ التى تلاحظ على دعاء الكروان ، ذكر تفاصيل وصور جزئية عديدة لاتخدم الرواية ولا تؤثر فى مسار أحداثها أو تطور أبطالها . ومن ذلك ما كان من وصف لبيت العمدة وبعض من فيه وما فيه ، مثل «خضرة» هذه الدلالة التى تنقل طرفاً وأدوات زينة من المدينة إلى القرية ، التى التقت بها «آمنة» و«هنادى» وأمهما ، دون أن يكون لها ولا للقاء بها ولا لوصفها وبسط الحديث عنها أية ضرورة .. ومثل ما كان من وصف ساعة الطعام فى بيت العمدة . وحال الطاعمين ، وسرعة تردد أيديهم بين أفواههم والأطباق ؛ وما إلى ذلك من صورة جزئية وتفاصيل يمكن أن تستقيم القصة بدونها^(١) .

وثالث هذه المآخذ، تدخل المؤلف أحياناً، بإيراد الحديث بطريقة توهم أنه على لسانه ، على حين أن الحديث فى الرواية كلها على لسان البطلة . وقد يعود

(١) انظر : فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٣٥ .

المؤلف في آخر الحديث الموهم أنه على لسانه ، فيسندده إلى البطلة ، ويصرفه عن أن يكون حديثاً عنها . ومن ذلك قوله عن « آمنة » وهي هاربة من القرية إلى المدينة : « وإني لأراها في طريقها نحو الشرق فيمتلئ قلبي رحمة لها وإعجاباً بها وخوفاً عليها . . وأى قلب لا يرحم فتاة غرة ، لم تكد تتجاوز سن الصبا ، وقد قذفت بها الأحداث في بلجة الحياة الممتلئة بالخطوب والأهوال ، وهي وحيدة ليس لها عون ، قد صفرت يدها من كل شيء ، وفرغ قلبها إلا من هذا الحزن اللاذع الذي يفعمه إفعاماً ، وعجزت نفسها حتى عن الأمل ؛ فهي قد فرت من بيت أسرتها فراواً ، لا تريد شيئاً إلا أن تخلص من هذه البيئة التي لم تكن تستطيع فيها مقاماً ، وتفلت من هذا الشيطان المرید الذي كانت توشك أن تلتقاه إذا أقامت أياماً^(١) » . ثم قوله بعد ذلك في نفس الفصل على لسان البطلة : « نعم وإني لأراني في هذه الطريق وحيدة شريفة لا أملك إلا نفسي الضعيفة البائسة وإلا جسمي النحيل الضئيل . . .^(٢) » .

ورابع المآخذ التي توجه إلى الرواية كذلك ، مخالفة بعض المواقف والأحاديث للواقع . ومن ذلك حديث « آمنة » عن الكتب ، وتشوقها للحياة العقلية التي كانت تحياها في بيت الأمور وفي صحبة ابنته خديجة ؛ وذلك بعد أن تركت بيت الأمور وعملت في بيت آخر . ففي حديثها تقول — أو يحتملها المؤلف على أن تقول — : « ولكن أي حياة يموت فيها العقل ، أو يأخذها شيء من الموت ... أين القراءة مع خديجة ؟ وأين القراءة منفردة ؟ أين هذه الكتب العربية وهذه الكتب الفرنسية التي كنت أنفق معها أكثر النهار وشطراً من

(١) انظر : دعاء الكروان ص ٨٢ .

(٢) انظر : دعاء الكروان ص ٨٦ .

الليل قارئة أو متحدثة عما قرأت ..^(١) ، فالواقع أنه مهما أتبع لهذه الخادمة من تثقيف في بيت المأمور ، ومهما عطلت عليها الأسرة وزاملتها خديجة ؛ فإن ذلك لا يصل إلى حد أن تنفق أكثر النهار وشطراً من الليل قارئة أو متحدثة عما قرأت ، بل لا يصل إلى حد أن تتصل بالكتب الفرنسية وتنفق معها مع الكتب العربية هذا الوقت الذي لاتنفقه إلا تلميذة متفرغة للدرس .

وأخيراً ، ومن أهم المآخذ التي تلاحظ على « دعاء الكروان » أن لغتها تطنى عليها شخصية طه حسين بخصائصه الأسلوبية المعروفة^(٢) ؛ فالقارئ يحس في معظم الحالات أن المتحدث هو طه حسين . حتى في الحديث الذي يجرى على ألسنة شخصيات من شأنها أن تتحدث بأسلوب أقل رونقاً لكى يعتبر أحد أبعاد هذه الشخصيات ؛ فإننا نرى هذا الحديث أيضاً فيه خصائص أسلوب طه حسين . ومن ذلك قول « آمنة » : « على أن الأمر بين سيدى وبينى لم يلبث أن تعسر بعد يسر ، وتعد بعد سهولة ، واشتد بعد لين ؛ فلكل شىء أجل ، وللصبر أمد ، وللمطاوله غاية تقف عندها ، والمياسرة خير إلا أن تستحيل إلى ضعف وإذعان^(٣) » . وربما قيل في تبرير هذا الأسلوب في السرد والوصف : إن المؤلف جعل البطلة هى الرواية ، أى أنه أجرى الرواية على لسانها ، فكان لزاماً أن تكون الرواية بلغته هو لأنه الراوى الحقيقى . على أن ذلك لا يرر جريان هذا الأسلوب الذى عرف به « عميد الأدب العربى » على لسان امرأة محدودة الثقافة بسيطة الحظ من المستوى الأدبى . وكان الأوفق أن يكون المؤلف هو الراوية حتى يتلاءم السرد والوصف ، مع هذه اللغة التي

(١) انظر : دعاء الكروان ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٢) انظر : فى الميزان الجديد ص ٣٥ .

(٣) انظر : دعاء الكروان ص ١٥٤ .

عرف بها الكاتب ، ولم تنطبق قط على البطلة ، التي شاء لها المؤلف أن تروى القصة على لسانها ، ثم جعل حديثها فوق مستواها من الناحية النفسية والفكرية^(١) .

أما الحوار ، فبرغم أن المؤلف في قليل من المواطن قد حاول أن يقربه من طبيعة الشخصيات^(٢) ، فإنه هو الآخر يغلب عليه أسلوب طه حسين ، فهو فصيح بطبيعة الحال ، ثم هو أنيق أيضاً ، وهو بعد ذلك يحمل إلى حد كبير هذه الخصائص الأسلوبية التي عرف بها الكاتب . وكأن على القارئ أن يترجمه في داخله إلى أسلوب يتلام مع الشخصية التي تتحدث . ومن ذلك هذا الحوار بين « زنوبة » و « آمنة » ، حين قدمت هذه الفتاة الخادمة على تلك المرأة التاجرة ، رجاء أن تدبر لها عملاً بعد أن تركت بيت المأمور . قالت زنوبة : « إن لك من جسمك هذا الجميل ، ووجهك هذا الوضئ ، ومنظرك هذا الذي يسحر الشبان ويغلب عقول الرجال ؛ ما يكفل لك حياة فيها ثروة وغنى ، وفيها نعيم وترف ، وفيها لذة ومتاع ، وفيها تسلط وسيطرة ، واستخفاف وعث بعقول الشباب والشيب^(٣) » .

وأخيراً ، لعل في هذا الجزء من « دعاء الكروان » ما يمثل بعض سمات هذه الرواية . وهذا الجزء هو الذي يمثل موقف المكافحة التامة بين البطلة والبطل ، بعد أن تعايشا وتهادنا ثم تحابا ، وبعد أن انتقلا إلى القاهرة ، وانفردا ذات يوم في غرفة المكتب بمنزل المهندس ، حيث حدث بينهما ما تحكيه البطلة على هذا النحو :

(١) انظر : في الميزان الجديد ص ٣٩ .

(٢) مثل قول « زنوبة » الدلالة عن « آمنة » البطلة « إنها قارحة ليس في عينها ملح » .

(٣) انظر : دعاء الكروان ص ١١٥ .

« وإني لأراني أهم بالانصراف ، وإني لأراه قد نهض من مجلسه متاقلاً ، وسعى إلى متباطئاً ، حتى ردتني في هدوء ودعة ، ثم عاد إلى مجلسه وقال ... أنبئيني من قضى علينا هذا العذاب المقيم ؟ . . قلت : أنت الذي قضى علينا هذا العذاب المقيم ، وأنا التي قضت علينا هذا العذاب المقيم . كلانا قضى على صاحبه ما نحن فيه من شر ونكر ، وكلانا أتاح لصاحبه ما نحن فيه من هذه الموادة الهائلة التي لا ينبغي أن نطمع في خير منها ؛ فليس في الحياة خير منها بالقياس إليك ولا بالقياس إليّ . قال : فإن حديثك لم يزد إلا غموضاً . قلت : فخير لنا أن نقبله على ما فيه من غموض . قال وقد ظهر أنه يبذل جهداً ليحتفظ بهدوئه : فلإني أقسم لك أني لم أعد أستطيع صبراً على هذه الحياة . قلت : وأنا أيضاً لا أستطيع صبراً على هذه الحياة ، ولكن ما الذي نستطيع أن نفعل ، وقد سبق القضاء بما لم نحب ؟ قال : أي قضاء ! ألم يأن لك أن تفصحى . ألم يأن لي أن أفهم . ألم يأن لهذه الظلمة أن تنجاب ؟ قلت : أحريص أنت على ذلك ؟ إني لأخشى إن انجابت عني هذه الظلمة وغمرنا الضوء ، أن يكره كل واحد منا النظر في وجه صاحبه . قال : وقد غلبه العنف : فارتفع صوته قليلاً واضطربت يده اضطراباً خفيفاً : بل أنا أريد أن أفهم مهما تكن العاقبة . قلت : فأذن لي بالجلوس ، ولم أنتظر إذنه ، وإنما جلست على الكرسي الذي كنت أعتمد عليه ، وألقيت عليه قصتي في صوت هادئ مطرد ، لا يبلله الدمع ولا يظهر فيه الحزن ، ولا ينم عن قليل أو كثير من الاضطراب ، إنما ألقيت عليه قصتي كأنني أتحدث عن شخص غريب إلى شخص غريب .

« وما أدري أطلال الوقت الذي ألقيت فيه قصتي أم قصر ، ولكني أعلم أني سمعتني أقول : أفهمت الآن ؟ أترى إلى هذا الضوء الذي يغمرنا ؟ أستطيع أن تنظر إليّ ؟ وقد انتظرت جوابه لحظة قصيرة ، ولكني سمعته كأنما كان

يتحدث إلى من مكان بعيد جداً . سمعته يقول : نعم أستطيع أن أنظر إليك .
 وإن أستطيع أن أنظر إلا إليك . وأنت ، أتطبيقين أن تنظري إلى ؟ أما زلت
 تضررين الانتقام ؟ . ولم أجب إلا بما تجيب به المرأة المغلوبة التي انكسرت
 نفسها وذاب قلبها . فهو يسيل من عينها دموعاً . ثم أسمعته بعد وقت لا أدرى
 أكان طويلاً أم قصيراً يقول لى : لقد كان من الممكن أن تفرق قبل أن
 يغمرنا هذا الضوء . فأما الآن فقد أصبح أمر افتراقنا شيئاً لا سبيل إليه . أليس
 من العجيب أن يكون هذا الضوء الذى أخذ يغمرنا شراً من الظلمة التي خرجنا
 منها ؟ إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى في هذا الضوء إلا إذا قاده صاحبه ، إن
 العبء لأثقل من أن تحمله وحده ، وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى .
 فلنحتمل شقاءنا معاً حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً^(١) .

٤ - الرواية الذهنية :

ويقصد بها تلك الرواية التي يقدم بها المؤلف فكرة ذهنية . يؤمن بها ،
 ويريد أن يؤمن بها معه الآخرون . فيعبر عنها لهم في قالب روائى . تكون
 هذه الفكرة الذهنية هي مغزاه أو مضمونه ، أو الهدف الرئيسى الذى
 تشير إليه .

ولكون الغرض الأول هو تقديم هذه الفكرة الذهنية والإقناع بها ، ترتب
 الحوادث ترتيباً خاصاً . بحيث تعمق الإحساس بهذه الفكرة . كما تشكل
 المواقف وتحرك الشخصيات على النحو الذى يتسق مع هدف الرواية . حتى
 تصبح المواقف والشخصيات والصور الجزئية بمثابة الرموز لعناصر الفكرة

(١) انظر : دعاء الكروان ص ٥٩ - ٦٠ .

المسبقة ، وحتى يتحقق فى النهاية من مجموع الأحداث والمواقف والشخصيات والصور الخزئية ، الرمز الكلى الذى يريده الكاتب .
والنموذج الفريد لهذا اللون من نتاج الفترة التى يساق عنها الحديث هو :

(أ) « عودة الروح » لتوفيق الحكيم :

فهذه الرواية^(١) وإن استخدمت الوسائل النفسية ، وعبرت عن تجربة شخصية ، وصورت جوانب اجتماعية طبقية ، بما يمكن معه أن تندرج تحت لون أو أكثر من الألوان الروائية السابقة^(٢) - هى وإن كانت كذلك ، لا يبرز فى نسجها خيط من الخيوط السابقة كما يبرز الخيط الذهبى ، الذى يطفى على بقية الخيوط حتى يكاد يخفى . ولذا كان طابعها الواضح هو الطابع الذهبى ، الذى يوشك أن يخفى كل ما سواه^(٣) .

فالرواية تعرض حياة أسرة قروية تعيش فى القاهرة ، وتتألف من : مدرس اسمه « حنى » ، وأخ له طالب فى الهندسة ، اسمه « عبده » وأخت لهما اسمها « زنوبة » ، وابن عم لهؤلاء اسمه « سليم » هو يوزباشى بوليس موقوف ، ثم ينضم إلى الجميع ابن أخ هو طالب بالثانوى اسمه « محسن » . ويقوم

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣٣ .

(٢) اعتبر بعض الباحثين هذه الرواية من روايات الترجمة الذاتية . انظر : تطور الرواية

العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٧٢ .

(٣) يقول الدكتور على الراعى عن عودة الروح « هى رؤيا فيها الواقع وفيها الحلم ، فيها التصوير

المباشر للمجتمع وفيها الخيال الصرف ، وفيها الواقع الذى تحكمه فكرة كبيرة فتغيره أو تطوره أو تعيد تشكيله ليكون للفكرة أقرب مثالا أو أكثر تمثيلا » .

انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٩ .

بخدمتهم « مبروك » ، الذى يعتبر « خادماً شرف » ، لأنه بمثابة زميل للكبار فى الأسرة ، حيث تربى فى القرية معهم ، وكان رفيقاً فى الدراسة لهم ، ولكنه لم يفلح فقدم فى صحبتهم إلى القاهرة . كذلك كان « حنى » رئيس « شرف » لأنه أكبر الجميع سنّاً ، ولأنه مع ذلك ضعيف الشخصية لا حول له ولا طول .

و « محسن » وإن كان ابن أخ لهذه الأسرة ، فهو أحسن الجميع حالاً وأيسرهم عيشاً ، وأرفههم نشأة ، لأن أباه كبير أعيان القرية وأعظم أهلها ثراء . وقد ورث الأب ثروته من جهة أمه التى هى غير أم هؤلاء الأعمام . لذلك كانوا فقراء ، وكان هذا الوالد غنياً . ومع ذلك قد دفع به « محسن » إلى هؤلاء الأعمام فى القاهرة ، ليعيش معهم ويتعلم الحياة فى وسطهم ، ولتتم دراسته الثانوية بإشراف عمه « حنى » .

وكان أفراد هذه الأسرة الريفية الأصل يسكنون منزلاً بحى السيدة زينب ، ويفضلون النوم فى حجرة واحدة ، حيث ينامون على سراير متراصة كأنهم فى عنبر مستشفى أو معسكر جنود . حتى « مبروك » الخادم . قد اتخذ من المائدة سريراً ينام عليه جنباً إلى جنب معهم . وكانوا يأكلون معاً . ويجلسون معاً . وحين يمرضون يمرضون معاً ، وبالمرض نفسه . ثم يعالجون معاً ويصحون معاً . ثم هم بعد ذلك يحبون معاً ، ويكون محور حبه فتاة واحدة ، هى « سنية » بنت الجيران ، كريمة « الدكتور حلمى » طبيب الجيش المتقاعد .

وتبدأ قصة الحب مع « محسن » الذى يتعرف على « سنية » عن طريق عمته « زنوبة » التى كانت تلتقى بهذه الجارة على السطح أحياناً . وذات مرة كان « محسن » مع عمته ، فعرفته « سنية » وعرفها ، وحين علمت الفتاة أن

الفتى يحسن الغناء . دعتة إلى زيارة منزلها لتسمعه ، ولتصحبه في غنائه بالعزف على « البيانو » الذى كانت تجيده .

وتكررت زيارة « محسن » لسنية لتعلمه « البيانو » . وفى بعض هذه اللقاءات ، قص عليها قصة اتصاله بالغناء ، وكيف أجاده وفن به ، وذلك لصحبته حيناً لمطربة كانت صديقة للأسرة . اسمها « الأسطى شخلم » . وحكى « محسن » « لسنية » عدداً من النوادر والطرائف المتصلة بهذه المطربة ، مما أدخل السرور عليها وجعلها تزداد إعجاباً به .

ومن خلال هذه الزيارات أحب « محسن » « سنية » حباً عميقاً ، لكن سنية تعرفت على عمه « عبده » حين حصل خلل فى نور منزلها ، وأنجبرت بذلك « زنوبة » فأسرع « عبده » طالب الهندسة إلى بيت الجيران لإصلاح هذا النور ، ووقع هو الآخر فى حب « سنية » . ثم ادعت هذه مرة أخرى أن « البيانو » يحتاج إلى إصلاح ، وحدثت بذلك « زنوبة » التى عرضت الأمر على الأسرة ، فأسرع « سليم » - يوزباشى البوليس الموقوف ، والمولع بعزف « الهارمونيك » - إلى بيت الجيران ، ووقع أيضاً فى غرام « سنية » . . . غير أن حب « محسن » كان الحب الحقيقى الذى يمكن أن يصدق عليه هذا الاسم بين أحاسيس كل هؤلاء . فقد كان حب « عبده » حباً خفيفاً تقاومه الكبرياء ويكاد يغلبه الإقبال على العمل والانكباب على اللوحات . كما كان حب « سليم » حباً شهوياً ، يحركه الفراغ وتلونه الرغبة . أما حب « محسن » فكان حباً « رومانسياً » صادقاً حاراً عنيفاً ، وقد سبب التنافس على حب سنية - برغم اختلافه - بعض التوتر بين « عبده » و « سليم » ، وبعض الغيرة بينهما وبين « محسن » . فهو الذى فاز بنصيب الأسد فى التردد على بيت الحبيبة : نظراً لصغر سنه وبعده الشبهة عنه ؛

ثم لوجود مبرر لهذا التردد ، وهو تعلم « البيانو » من « سنية » لقاء تعليمها الغناء .

وسافر « محسن » في زيارة إلى قرينته بإحدى جهات البحيرة ، وهناك التقى بالفلاحين وأعجب بكفاحهم الجماعى ، وغنائهم الجماعى ، من أجل هدفهم النبيل . كما شاهد في بعض دور الفلاحين وحدة رائعة بين الإنسان والحيوان ، الذى يعيش معه ويتعاطف وإياه ؛ لدرجة أنه شاهد طفلاً يشارك عجلاً في امتصاص اللبن من ضرع أم العجل .. وفى أثناء وجود « محسن » بالقرية زار والدته الثرى عالم آثار فرنسى ، ومفتش رى إنجليزى ، ودار نقاش بينهما حول المصريين وحضارتهم ، حيث دافع الأثرى الفرنسى عن المصريين وأجدادهم الفراعنة دفاعاً مجيداً ، وأشاد بما كان لهم من حضارة عريقة . لا تزال روحها تنتقل عبر القرون في ضمير الأجيال ، تنتظر من يفجرها ، لتعود إلى مصر الحياة الثائرة الرائعة . التى ترد حاضرها أكثر إشراقاً من ماضيها .

وبعد أن تزود « محسن » في هذه الزيارة من الزاد الروحى ، ممثلاً فيما رأى وفيما سمع في الريف ، وبعد أن تزود أيضاً من الزاد المادى ، ممثلاً فيما حمل من خيرات القرية وأطعمتها ، عاد إلى القاهرة ، حيث استقبله أعمامه بالترحاب ولقيهم بالبهجة .

ولكن تلك البهجة لم تطل ، فما لبث أن عرف أن « سنية » قد انصرفت عن أسرهم جميعاً ، وذلك لأنها قد وقعت في حب حقيقى لجار لها اسمه « مصطفى » ، وهو شاب وارث من أبناء تجار المحلة الأثرياء . . وقد تأزمت العلاقة بين « سنية » وأسرة « محسن » . بل تحولت إلى ما يشبه العداء ، بسبب

العمة «زنوبة» العانس . فهي قد لاحظت العلاقة الجديدة ، وكانت تطمع في مصطفى هذا الجار الذي اختطفته «سنية» . وأخذتها الغيرة فراحت تفرط في التشنيع على قصة هذا الحب ، إلى درجة أنها أرسلت خطاباً إلى والد «سنية» جعلته غفلاً من التوقيع ، وأخبرته فيه عن علاقة ابنته بالجار ، في كثير من المبالغة والتزديد .

وحين التقى «محسن» و«سنية» رجاء أن ينقذ الموقف المتدهور ، رآها تنصرف عنه ، بل وجدها تصارحه بما يملأ قلبه باليأس . فيقع مريضاً ، ويشفق عليه أعمامه ، ويتحولون جميعاً إلى مشاعر متجانسة . ويسودهم وئام كامل ، حيث جمعهم الحرمان من «سنية» بعد أن أوشك أن يفرقهم الطمع فيها .

وتتقدم قصة حب «مصطفى» و«سنية» ، وتفشل كل حيل «زنوبة» ، حتى يلتقى الحبيبان ويتفقا على الزواج . . وتتدخل «سنية» في توجيه مصطفى إلى ابعد والعمل ، فتحمله على ترك القاهرة ، والسفر إلى المحلة ليرعى تجارته ويدبر شؤنه بنفسه ، بعد أن كان قد عزم على تصفية تجارته في بلده ، والبحث عن عمل في القاهرة .

أما الآخرون ، فبعد أن فشلوا في حبيهم ، وتأكدوا أن سنية لم تعد لأحد منهم ، نراهم يضعون همهم في المشاركة في ثورة ١٩١٩ . التي كانت قد انفجرت في تلك الفترة . ويشغل بعضهم بتوزيع المنشورات ، فيقبض عليهم ويساقون جميعاً — باستثناء زنوبة — إلى السجن ، ثم يتوسط لهم والد «محسن» فيوضعون في مستشفى ، ويعيشون في عنبر واحد من عنابره متجاوري السراير ، تماماً كما كانوا في منزلهم من قبل .

وتنتهى الرواية بتعجب الطبيب الذى رآهم فى المستشفى متجاورين على هذا النحو ؛ فقد كان هو الطبيب الذى رآهم من قبل فى البيت متراصين فى حجرة واحدة ، أيام أن زارهم فى مرضهم الجماعى .

وهكذا يجعل الحكيم من هذه الحكاية البسيطة معبراً إلى فكرة ذهنية ضخمة . هى فكرة أن الشعب المصرى شعب تكمن فيه روح الوحدة والقوة . مهما فرقته الأناثية العارضة . ومهما أضناه الضعف الموقوت . . . ولذلك فصيره إلى الوحدة وإن تفرق . ومآله إلى القوة وإن ضعف . وليس ينقصه إلا زعيم من أبنائه يعبر عن روحه ويوجهه إلى غايته . حيث يوحد شمله . ويكشف عن قوته . وساعتها تعود الروح العظيمة إلى الظهور فى هذا الشعب من جديد . ويأخذ مكانه الجدير به تحت الشمس .

وقد جعل المؤلف الأسرة الريفية فى الرواية رمزاً للشعب المصرى . بل إنه كثيراً ما سُمى هذه الأسرة باسم « الشعب » واختارها من الريف لتوثيق الربط بين الشعب ورمزه . باعتبار أهل الريف أولاً يمثلون الغالبية العظمى لهذا الشعب ، ثم باعتبارهم ثانياً أجمع لحضارة هذا الشعب وخصائصه من أى عنصر آخر من عناصره^(١) .

وكذلك وجه المؤلف الأحداث المتعلقة بهذه الأسرة : والمشاعر التى تصدر عنها ، وجهة تخدم الفكرة الذهنية التى آمن بها وأرادنا على أن نؤمن بها معه^(٢) . فجعل التوحد أساس حياة هذه الأسرة ؛ فأفرادها يعيشون معاً : وينامون معاً ، ويأكلون معاً ، بل إنهم يمرضون معاً ويصحون معاً ، ثم بعد ذلك يحبون معاً . كذلك جعل المؤلف الفُرقة من الأمور العارضة

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٨١ .

(٢) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ١٠٠ وما بعدها .

التي ما تلبث أن يغلبها الجوهر الأصيل في هذه الأسرة، أو في هذا « الشعب » ، كما يطيب للمؤلف أن يقول .

وقد كانت الأتانية سبب الفرقة ، ممثلة في طمع كل رجال الأسرة في الظفر « بسنية » ، والظفر بها ظفراً فردياً .. وقد يكون المؤلف رامزاً « بسنية » إلى مصر ، وجاعلاً الحب المصلحي لها حباً يسبب الفرقة ويهدد بالتصدع والضياع . . وقد يكون المؤلف أيضاً جاعلاً بسنية هذه التي ترمز إلى مصر ، دافعاً للعمل ومحفزاً على النشاط وموجهاً إلى النجاح . وقد تمثل ذلك في أثرها على مصطفى ، الذي جعلته يرتد إلى صوابه ، وينصرف إلى عمله ويعود إلى بلده ليرعى تجارته بنفسه . هذا على حين انصرفت عن هؤلاء المختلفين الأتانيين من أسرة « محسن » .

على أن هؤلاء المختلفين الأتانيين ما لبثوا أن اتحدوا من جديد ، وأصبحوا قوة لها دورها في عمل جماعي نافع ، وذلك حين ظهر من بين أبناء الأمة من وحد شتاتها وأبرز قواها ، وقادها إلى نضالها في ثورة سنة ١٩١٩ .

وليؤكد المؤلف فكرته نحو حقيقة الاتحاد في ضمير هذا الشعب ، قد جعل هذه الأسرة تشترك في الثورة معاً ، ويقبض على أفرادها معاً ، ويودعون في السجن معاً ، ثم يراهم الطبيب في المستشفى معاً ، تماماً كما رآهم من قبل متراصين على سرايرهم في بيتهم بحى السيلة .

وقد اعتمد الحكيم في فكرته الأساسية على أسطورة فرعونية هي أسطورة « إيزيس » و « أزوريس » ، ففي الأسطورة تمثل « أزوريس » خصب البلاد ونماءها وازدهارها ، فقطعته أيدي الظلم وفرقته في الآفاق . فعملت « إيزيس »

على تجميعه وإعادة الحياة إليه . . وقد صرح الكاتب بتشبيه « سنية »
« بإزيس » . . وقد قامت « سنية » فعلاً بما يشبه دور « إزيس » ، فهي
قد جمعت جهود الأسرة أو « الشعب » ، ووجهت كفاح الأفراد توجيهاً
جماعياً نافعاً من أجل مصر . . ويفهم من مساق الرواية أن المؤلف قد
رمز « بأزوريس » إلى الزعيم سعد زغلول ، الذي أبعد وشتتت جهوده ، وأريد
القضاء على حركته الخصبية الحيرة ، فكانت عمالية التجميع والثورة إعادة للبعد
ولمّا لجهوده ، وإعادة للروح ، روح الشعب الممثلة في ثورة ١٩١٩^(١) .

وقد وفق الكاتب غاية التوفيق في تقديمه لهذا الباطن العظيم الذي يكمن
وراء الظاهر البسيط الذي تمثله الرواية . وكان رائعاً في محاولته تفسير حقيقة
الشعب المصري من خلال حياة أسرة ريفية بسيطة من أسره ، وفي تجاوزه
للواقع القريب والمظهر السطحي ، إلى الكشف عن معدن الشعب وروح القوة
والوحدة والعظمة فيه .

كذلك كان المؤلف رائعاً في تقديم صور حية وصادقة من حياة الشعب
المصري في الريف والمدن ، بما فيها من صراعات ومفارقات وعميق دلالات.
غير أنه نظراً لأن أحداث القصة المادية بسيطة . وشخصياتها كذلك
بسيطة ، بحيث لا تحتل استيعاب كل عناصر فكرة المؤلف الذهنية ؛ فقد
لجأ الكاتب إلى وسائل متعددة بعيدة عن جو الرواية ومستوى أبطالها ،
ويتضح فيها تدخل المؤلف وفرضه لنفسه^(٢) . وكل ذلك لبسط الفكرة
الذهنية والإقناع بها . ومن تلك الوسائل جعل بعض الأفكار يرد خواطر

(١) انظر : دراسات في الرواية المصرية ص ١٠٥ - ١٠٧ . وانظر : تطور الرواية العربية

ص ٣٨١ - ٣٨٢ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٨٢ وما بعدها .

على رأس البطل « محسن » ، أو تضطرب أحاسيس في داخله ، كان المؤلف يتدخل بترجمتها - كما يقول - إلى أفكار أو لغة عقل ومنطق . ومثال هذا حديثه عن تعايش الفلاح وحيوانه ، ودلالة ذلك على فلسفة المصريين وإيمانهم بالاتحاد بين المخلوقات ، وارتباط الإنسان نتيجة لهذا الاتحاد بالحيوان ارتباطاً كان من مظاهره عبادة المصريين القدماء لبعض الحيوانات ، أو رمزهم للإله الواحد برموز من الحيوانات المختلفة ؛ لأنها كلها من عمل الإله فهي على صورته . لأنها من صناعته . تماماً كما أن الإنسان على صورة الخالق لأنه من عمله^(١) .

كذلك لجأ المؤلف إلى مواقف وصور قد يكون بعضها بعيداً عن محور الرواية وأبطالها : ليقدم من خلال ذلك بعض الأفكار التي تكمل فكرته الذهنية وتعمق الإحساس بها . ومن ذلك ما دبره من لقاء بين عالم آثار فرنسي ومفتش رى إنجليزى فى بيت والد « محسن » . حيث ذكر المؤلف على لسان العالم الأثرى كل ما أراد أن يقول هو عن عظمة المصريين وعراقة أصلهم ، وكون روح القوة والوحدة والحضارة فيهم .

ومن وسائل المؤلف أيضاً للإقناع بفكرته ؛ لإيراد فقرات من كتاب الموتى ترمز إلى مضمون الرواية ، وتشير إلى الفكرة الذهنية الكامنة وراء الأحداث والشخصيات . ففي صدر الجزء الأول أورد هذه العبارات : « عندما يصير الزمن إلى خلود ، سوف نراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد » . وقد فعل المؤلف ذلك ليشير إلى المضمون الرئيسى لهذا الجزء . وهو الوحدة . . وفى صدر الجزء الثانى أورد المؤلف من كتاب الموتى هذه الجملة : « انهض يا « أزوريس » ، أنا ولدك « حوريس »

(١) انظر : « عودة الروح » ج ٢ ص ٣٠ وما بعدها .

جئت أعيد إليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضى .
وقد أورد المؤلف هذا ليشير إلى المضمون الرئيسى للجزء الثانى من عودة الروح ، وهو عودة الحياة نتيجة لوجود القوة المجمة .

وقد حدث كل هذا التدخل - أو التحايل من المؤلف - نتيجة لعدم التوازن الكامل بين ظاهر الرواية وباطنها ؛ بحيث لم يتسع - تماماً - الظاهر البسيط لاستيعاب الباطن العظيم ، فاضطر الكاتب إلى هذه الوسائل لتكميل بسط فكرته^(١) .

وفى هذه الظاهرة يكمن العيب الأول والأكبر من عيوب هذه الرواية ، وهو عدم قدرتها - بالوسائل الروائية وحدها - على أداء المضمون الذى يقصد إليه المؤلف ، واحتياجه - لذلك - إلى التدخل بوسائل بعيدة عن البناء الروائى ، وفرضه على أحداث الرواية ومواقفها وجوها وطبيعة شخصياتها ؛ كثيراً مما لا تقتضيه مسيرة الأحداث أو طبيعة المواقف أو مستوى الشخصيات . وعيب آخر يتضح فى تسير أحداث الرواية لخدمة الفكرة الذهنية المسبقة . بحيث تبدو بعض الأحداث مجانبة كثيراً للواقع ، ومتسمة إلى حد كبير بالافتعال . وذلك لا يحنى فى جعل الأسرة الريفية تنام معاً وتمرض معاً وتبرأ معاً وتحب معاً ، وتثور معاً وتسجن معاً^(٢) .

وعيب ثالث يتضح فى هذه الرواية ، وهو عدم منطقية بعض المواقف ، أو عدم تسويغ تصرفات بعض الشخصيات . ومن ذلك موقف « حنى »

(١) اقرأ بعض ما كتب عن عدم التوازن بين ظاهر الرواية وباطنها فى خطوات فى النقد لىحق ص ١٠١ ، وفى تطور الرواية العربية ص ٢٨٥ .

(٢) برر الدكتور على الراعى ذلك ، كما برر عدداً آخر من المآخذ التى توجه إلى عودة الروح انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٩ وما بعدها .

المدرس مع خاطب أخته « زنوبة » ، « فحنى » يعرف عن نفسه أنه قبيح الحلقة ، ومع هذا يغرى هذا الخاطب بأن يقول له عن « زنوبة » : إنها مثله في الحلقة ، وليس يحتاج في تصورهما إلا إلى أن يتطلع إليه^(١) . مما نفر الخاطب وصرفه عن « زنوبة » دون أن يراها . فليس يبلغ الجهل وتصل السذاجة بمثقف « كحنى » ألا يدرك شكله وعيوبه ، أو لا يعي أن ما يقوله يضع خاطب شقيقته ويفوت عليها الفرصة .

ثم عيب رابع يتضح في الرواية ، وهو الاستطراد بإيراد قصص فرعية ، وصور جزئية لا تتصل بالرواية ، أولاً تخدمها في كثير أو قليل . ومن ذلك ، القصص المتعلقة « بالأطلى شخلم » المطربة ، التي كان لها أثر في حب البطل للغناء^(٢) ، والتي لم يكن لقصصها هذه العديدة ، أية علاقة ببناء الرواية . . ومن ذلك أيضاً ، تلك القصص التي كان يحكيها « الدكتور حلمى » والد « سنية » ، عن رحلاته في السودان ومغامراته في غاباتها^(٣) .

وأخيراً ، يلاحظ على لغة الرواية — برغم حيويتها وملاءمتها للأسلوب الروائى — عدم الدقة اللغوية أحياناً . فبغض النظر عن استخدام العامية في الحوار ، الذى هو مذهب من مذاهب التعبير القصصى ، نجد المؤلف قد تورط في عدد من الأخطاء في السرد والوصف ، وهو يلجأ إلى القصص باختياره . وهذه الأخطاء لا يمكن الاعتذار عنها إلا بعدم تمكن الكاتب من الأداة اللغوية في ذلك الحين . ومن ذلك — على سبيل المثال — وصفه

(١) انظر : عودة الروح ج ١ ص ٢٤ .

(٢) اقرأ هذه القصص في عودة الروح ج ١ ص ١٤٧ وما بعدها .

(٣) دافع الدكتور الراعى عن هذا التزيد ضمين ما دافع عنه من مأخذ . انظر : دراسات في

الرواية المصرية ص ١٢٣ .

لعينى «حنى» «بالأعمشتين»^(١) . وقوله عن القهوة المواجهة لبيت الأسرة :
 « فقد كانت الغوغاء والجلبة داخل القهوة تصم الآذان »^(٢) .
 على أن «عودة الروح» مع ذلك من الأعمال الروائية الكبيرة في
 الأدب المصرى الحديث ، وذلك لما حوت من باطن رائع وهدف كبير ،
 ولما أوردت من صور حية معبرة في صدق عن حياة مصر ومجتمعات الريف
 والحضر في الفترة التى تمخضت عن ثورة ١٩١٩ ، ثم لما فيها من نقد
 اجتماعى هادف لكثير من العيوب الاجتماعية والعلاقات الطبقية والنظرات
 الخاطئة . وأخيراً لما فيها من رؤيا شفافة ، نافذة ، أوشكت أن تكون
 إلهاماً صادقاً أو نبوءة كاشفة . . . ولعل في هذا الجزء التالى من عودة الروح
 ما يوضح فكرة الكاتب الأساسية من وراء روايته ، وما يوضح بعض
 خصائصها الفنية .

كتب توفيق الحكيم في حوار أجراه بين مستر «بلاك» مفتش الرى
 الإنجليزى ، والعالم الفرنسى «مسيو فوكيه» بعد أن تناولا الغداء في عزبة
 والد «محسن» في الريف :
 « قال الإنجليزى لرفيقه :

— لا أرى إلا سرباً من ذوى الجلاليل الزرقاء .

فنظر الفرنسى إلى الفلاحين ثم قال معجباً :

— ما أجمل ذوقهم ! لون لباسهم كلون سماهم !

فارتسمت على فم الإنجليزى ابتسامة تهكم وقال :

— إنك تبالغ إذ تحسب لهؤلاء الجهلاء ذوقاً !

(١) انظر : عودة الروح ج ١ ص ٢٤ .

(٢) انظر : عودة الروح ج ١ ص ٥١ .

فأجاب الأثرى الفرنسى بإماعة وقوة :

— جهلاء ! إن هؤلاء الجهلاء يا مستر بلاك أعلم منا !

فضحك الإنجليزى ، وقال أيضاً فى تهكم :

— لأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة !

فأجاب الفرنسى بجد :

— نعم ، وبالأخص لأنهم ينامون مع البهائم فى قاعة واحدة .

فالتفت إليه مستر بلاك محمداً ومبتسماً :

— إنها نكتة ظريفة يا مسيو فوكيه .

فأجاب الفرنسى :

— بل حقيقة تجهلها أوربا للأسف .. نعم إن هذا الشعب الذى نحسبه

جاهلاً ، ليعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله . إن الحكمة العليا

فى دمه ولا يعلم ، والقوة فى نفسه ولا يعلم . هذا شعب قديم . جىء بفلاح

من هؤلاء وأخرج قلبه تجدد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعركة ،

رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري .

نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه

المعرفة وهذه التجارب ، فتسعه وهو لا يعلم من أين جاءت . هذا ما يفسر

لنا نحن الأوربيين ، تلك اللحظات من التاريخ التى نرى فيها مصر تطفئ طفرة

مدهشة فى قليل من الوقت ، وتأتى بأعمال عجاب فى طرفة عين . كيف تستطيع

ذلك إن لم تكن هى تجارب الماضى الراسبة ، قد صارت فى نفسها مصير

الغريزة ، تدفعها إلى الصواب وتسعفها فى الأوقات الحرجة ، وهى لا تدري .

لا تظن يا مستر بلاك أن هذه الآلاف من السنين التى هى ماضى مصر ،

الأدب القصصى

قد انطوت كالحلم ولم تترك أثراً في هؤلاء الأحفاد .. أين إذن قانون الوراثة الذى يصدق حتى على الحماد؟^(١) .

ثم قال عن الشعب : « نعم ينقصه ذلك الرجل الذى تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز الغاية . . عند ذاك لا تعجب لهذا الشعب المتماثل المتجانس المستعذب ، والمستعد للتضحية ، إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام ^(٢) » .

٥ - الرواية التاريخية القومية :

الرواية التى تتخذ مادتها الأساسية من التاريخ ، إما أن تقصد إلى تعليمه ، ويكون صبه فى قالب الرواى لإساغته وتحسين عرضه ، وهذه هى الرواية التاريخية التعليمية ، وإما أن تقصد إلى إحياء الماضى وتمجيده . ويكون عرض التاريخ فى قالب رواى خدمة لهدف قومى ، أو تعبيراً عن إحساس وطنى ، وهذه هى الرواية التاريخية القومية . وقد عرفنا اللون الأول فى الفترة السابقة على يد جورجى زيدان ، الذى قدم سلسلة من الروايات التاريخية التعليمية^(٣) . جاعلاً هدفه الأساسى تعليم التاريخ ، دون إحساس قومى أو هدف وطنى .

وفى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ظهرت روايات تاريخية ، منها ما يعتبر خطوة نحو اللون القومى . ومنها ما يعتبر البداية الأولى لهذا اللون .

(١) انظر : عودة الروح ص ٥٠ - ٥٢ ج ٢ .

(٢) انظر : عودة الروح ص ٥٩ - ٦٠ ج ٢ .

(٣) انظر : ما كتب عن روايات جورجى زيدان فى : «تطور الأدب الحديث فى مصر»

للمؤلف - الفصل الرابع ، مقال ٣ - القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب ، فقرة ج .

أما العمل الذى يمثل خطوة نحو الرواية التاريخية القومية، فهو «ابنة المملوك»
لمحمد فريد أبى حديد، وأما العمل الذى يمثل بداية الرواية التاريخية
القومية فهو «عبث الأقدار» لنجيب محفوظ.

(١) « ابنة المملوك » محمد فريد أبى حديد^(١) :

وقد اعتبرت هذه الرواية خطوة نحو الرواية التاريخية القومية، لأنها
في الواقع اهتمت بتعليم التاريخ كروايات جورجى زيدان، ولكنها لم تنخل
في الوقت نفسه من الإحساس القومى والهدف الوطنى. ولو أنها خلصت
لتعبير عن هذا الإحساس وخدمة هذا الهدف، لكانت البداية الحقيقية
للرواية التاريخية القومية. لكنها لم تخلص لذلك، بل اهتمت أساساً بعرض
التاريخ وتعليمه من خلال قالب الرواية، فكانت بين بين، ولذا اعتبرت

(١) ولد محمد فريد أبو حديد بالقاهرة سنة ١٨٩٣ ونشأ في دمنهور وتعلم بها خلال
المرحلة الابتدائية، أما المرحلة الثانوية فقضاها بالإسكندرية، ثم القاهرة والتحق بعد ذلك بالمعلمين
العليا، وتخرج سنة ١٩١٤، ثم درس الحقوق ونال درجتها سنة ١٩٢٤، وعمل بالتدريس
مدة، ثم عمل رقيباً للصحافة حيناً، عاد بعده إلى وزارة المعارف... وما زال يرقى في مناصب
الوزارة حتى كان سكرتيراً بجامعة الإسكندرية، ثم نقل إلى دار الكتب فترة، عاد بعدها إلى
العمل بالوزارة، حيث عين مديراً للثقافة، ثم عميداً لمعهد التربية، حتى رقى إلى منصب وكيل
للوزارة إلى أن أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٣، ثم عمل بعد ذلك مستشاراً للتعليم في ليبيا وشارك
في إنشاء الجامعة الليبية، وكان عضواً بالمجمع القومى، ثم نال جائزة الدولة التقديرية في الآداب
وتسلمها في يناير سنة ١٩٦٥. وله مؤلفات عديدة في الحقل القصصى أهمها: «صحائف من
حياة» و«ابنة المملوك» و«الملك الضليل» و«المهلل» و«زنوبيا» و«عنبرة» و«الوعاء
المرمرى» و«آلام جحا» و«أزهار الشوك» و«أنا الشعب» وله كذلك بعض الترجمات
منها: ترجمة «ماكبت» و«فن التعليم»، وله أيضاً بعض المؤلفات في التاريخ مثل: «فتح
العرب لمصر» و«سيرة السيد عمر مكرم». وقد أدلى صاحب هذه الترجمة إلى المؤلف بالمعلومات
الخاصة بسيرته في لقاء سنة ١٩٦٥.

رواية تاريخية تعليمية متطورة ومهله للرواية التاريخية القومية^(١).

وهذه الرواية تعرض فترة من تاريخ مصر ، وهي فترة اغتصاب محمد على للسلطة ، وما لابس ذلك من صراع ضد سيطرة الأتراك ، ومقاومة لأطماع الإنجليز ، وتوهين لقوة المماليك ، واستغلال لنبل المصريين .

وقد جعل المؤلف لهذه الرواية محورين حاول جاهداً أن يربط بينهما، الأول محور تاريخي يدور حول محمد علي وصراعه وتحايله وغدره حتى خلع له الأمر ، والثاني محور عاطفي ، يدور حول شاب عربي يسمى « عليا » ، كان أبوه من الزعماء الكبار في الحجاز ، وحين مات هذا الأب في أحداث سياسية وتششت أسرته ، ركب هذا الفتى البحر متجهاً إلى الشواطئ المصرية ، وبعد أن عبر البحر الأحمر ، ركب سفينة في النيل اندفعت به إلى شاطئ بني سويف ، وهناك قرب قصر المملوك « عمر بك » ، وفي ليلة عاصفة ، أوشك أن يغرق بسفينة ، لولا أن رآته « حورية » ابنة « عمر بك » وهي تطل من قصرها على النيل ، فطلبت إلى بعض الأعوان إنقاذه ، ثم جاءوا به إلى القصر . ومن يومها أصبح مديناً بحياته لهذا البيت ، فصار تابعاً « لعمر بك » الذي أحبه أشد الحب ، واعتبره بمثابة ابنه ، وخاصة حين عرف والده وتاريخه في النضال ، وأنه صديق للسيد عمر مكرم الزعيم المصري الكبير . كما صار « علي » من أول لحظة رأى فيها « حورية » ملهاً بحبها ، بالإضافة إلى أنه كان مديناً لها بعمره .

وكان « عمر بك » من الزعماء المشاركين في الأعمال السياسية ، وكان يتخذ

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٢٦ .

منزله في بني سويف قرب أراضي ومصالحه المعيشية ، كما كان يتردد على القاهرة للمشاركة في الأحداث السياسية . وفي أثناء الصراع بين الوالي التركي خورشيد ، وبين المماليك ، وقع « عمر بك » أسيراً وجلس في القلعة ، ودفع الوفاء « عليا العربي » إلى محاولة تخليصه ، فقام بمغامرة كبيرة انتهت باتفاق أهم زعماء المماليك مع محمد علي بوساطة السيد عمر مكرم صديق والد « علي » . وبهذا الاتفاق تقوى جانب محمد علي ، حتى حمل « خورشيد » الوالي التركي على التسليم والنزول من القلعة . وهكذا فك أسر « عمر بك » ولي نعمة « علي » ووالد حبيته « حورية » . وفي لقاء بين هذا الزعيم ، وبين محمد علي ، دار الحديث حول « علي » وبطولته ، واختاره محمد علي ليكون من رجاله ، على أن يظل على ولائه « لعمر بك » . وعاش « علي » في القاهرة برغمه ، وكان يتردد على بني سويف ليرى « حورية » من حين إلى حين . كما كان ينتظر اليوم الذي يتم فيه انتقال عمر بك إلى القاهرة ، ليعش في هذا المنزل الذي كان « علي » يشرف على إعداداته بنفسه ، كل ذلك رجاء أن تكون « حورية » إلى جواره ، حتى يتحقق حلمه الكبير في الزواج منها ذات يوم .

ولكن الأمور ما لبثت أن تعقدت بين « عمر بك » ومحمد علي ، فقد جعل هذا « شاهين بك » زعيماً للمماليك ، وكان « عمر بك » لا يستريح إلى هذا الرجل ، ولا يراه أهلاً لهذه الزعامة ، فبدأ يتفق مع المماليك الخارجين على محمد علي ، والمتصمين بالصعيد ، وعلم « محمد علي » ، فقرر استدعائه إلى القاهرة ليكون تحت عينه ، وليحول بينه وبين الاتفاق مع خصومه ، ورأى أن خير ما يقوم بهذه المهمة هو « علي » . فاستدعاه ، وكلفه بتوصيل رسالة استدعاه إلى « عمر بك » ، كما كلفه باصطحابه مع بعض الحراس إلى القاهرة . وهنا كان الصراع الحاد المرير في نفس « علي » ، بين أن يعصى أمر « محمد علي »

الذى أقسم له على الطاعة ، وبين أن يشترك في الإيقاع «عمر بك» الذى أقسم له على الولاء وارتبط بابنته بروابط الحب .. وأخيراً غلب تنفيذ أمر «محمد على» ، حتى لا يكون ناكثاً بقسم الجندى ، على أن يترك إلى الله تدبير أمر «عمر بك» ؛ فلهذا لا يصاب بأذى ، ولعل وجوده في القاهرة يحول بينه وبين الفتنة . . ومضى بالرسالة ، وشرع مكرهاً في تنفيذ المهمة ، واصطحب إلى مصر - وقلبه يتمزق - ولى نعمته وحياته شبه أسير . . وفي الطريق أدركت «حورية» أباهما لتودعه ، فقد كان القبض عليه من بلدة أخرى كان قد اختفى بها . . وهنا وقف الراكب للراحة ، وابتعد «على» ناحية تاركاً «عمر بك» وابنته ، هارباً من الموقف المخجل . وبعد فترة من الصراع المرير ، تقدم «على» نحو «عمر بك» ليشرح له موقفه وهو يبكى ، فنهزه «عمر بك» وصرفه عنه رافضاً - كما قال - «أن يدنس سمعه بحديثه» ، فرجع «على» إلى مكانه ، وما لبث أن قرر أن يفك إيسار «عمر بك» ويعود إلى القاهرة ، ليعترف «لمحمد على» وينال الموت ، فهو أخف مما هو فيه من عذاب . . وهنا استدعى الحراس ، وأخبرهم أن فريقاً آخر من الجند سوف يأتون ليتسلموا مكانهم ، ولذا فليهم أن ينصرفوا حيث انتهت مهمتهم . وهكذا انصرف الحراس عن «عمر بك» فأصبح طليقاً ، وأسرع «على» بجواده نحو القاهرة . واتجه إلى حيث كان محمد على في ذلك اليوم بمنطقة الهرم يتنزه . وفي الطريق إلى مجلسه كان بعض الخصوم قد حاولوا اغتيال الوالى، ولكنهم لم يصيبوه ولوا هارين ، فاستطاع «على» أن يطاردهم وأن يقبض على واحد منهم ، وقدم على «محمد على» وقص عليه بصراحة ما كان من أمره مع «عمر بك» ؛ فجن جنون الوالى ورماه بالخيانة وهدده بالفتك ، وأمر بحجزه حتى يتصرف في أمره ، وكان «على» قد جرح في ذراعه جرحاً بالغاً أثناء

مقاومته لمن حاولوا اغتيال «محمد علي» . وبينما هو في خيمته — أوفى سجنه — ينتظر مصيره ، قدمت فتاة علي مجلس محمد علي تطلب الإذن بالحديث ، وحين أدخلت عليه وحدثته ، تبين أنها «حورية» ابنة «عمر بك» ، قد أوفدها أبوها ليعرض علي «محمد علي» إطلاق سراح الفتى العربى «علي» ، عن أن يكون الثمن هو أن يسلم «عمر بك» نفسه . فأعجب محمد علي بذلك العرض ورأى أن غرضه قد تحقق بقدوم «عمر بك» إلى القاهرة وبقائه تحت عينه .. وما لبث أن قدم «عمر بك» ، وتغائب الرجلان ، وذكرنا نبل «علي» وفروسيته ووفاءه ، ثم قاما — ومعهما «حورية» — ليعوداه في محبسه ، حين علما بجرحه وعجزه عن المجيء ، فوجداه في النزع الأخير لأن السلاح الذى أصيب به كان مسموماً . وفي أثناء احتضاره ودع أمه «حورية» ، فقبل يدها قبله كانت الأولى كما كانت الأخيرة ، ثم دفن عند سفح الهرم .. أما «عمر بك» فبعد فترة من المودة بينه وبين محمد علي ، ما لبث أن قتل مع بعض المماليك في القيوم ، علي حين قتل معظم المماليك في مذبحه القلعة . وعاشت «حورية» بعده في القاهرة يتيمة ، تتردد على قبر «علي» لتزوره وتبكي بعض الوقت ، وتستأجر بعض القراء لتلاوة ما يتيسر من القرآن ، ثم تمضى بعد أن تضع على القبر بعض الخوص والورد والريحان .

والمؤلف لا يكتفى باتخاذ هذه القصة الغرامية وسيلة لإساعة أحداث التاريخ ، كما لا يكتفى بتعليم تاريخ تلك الفترة من خلال قالب روائى ، وإنما يضيف إلى ذلك تعبيراً عن شعور قومى ، وقصداً إلى هدف وطنى ؛ فالرواية فيها إشارة إلى دور المصريين — أبناء البلد — في مقاومة الحكم التركى وإسقاط مثله خورشيد ؛ وفيها بيان لنبل زعماء الشعب وإخلاصهم وعملهم الجاد في تخليص البلاد من الأتراك والمماليك والإنجليز : مستعينين في ذلك بمحمد علي

الذى قابل نبلهم بنذالة ، وكافاً لإخلاصهم بخيانة ، وواجه عملهم على تخليص البلاد ، بمؤامرتهم على استخلاص تلك البلاد . وقد ركز المؤلف على السيد عمر مكرم كزعيم من هؤلاء الزعماء النبلاء ، اللذين كان جزاؤهم التنى كما ذكر المؤلف ..

وأكثر من هذا أن المؤلف قد صور « محمد على » بصورته المليئة بالمكر والأنانية والدموية ، وتحايل على ذلك فجعل بعض تلك الأوصاف يأتى عن طريق المواقف والتصرفات ، وأكثرها يقال فى حوار يدور بين الشخصيات . ومن ذلك قوله على لسان إبراهيم بك أحد شيوخ الماليك وهو يخاطب البرديسى الزعيم المملوكى : « ألا فاعلم يا بنى أن هذا الرجل من أكبر الثعالب التى مرت فى حياتى الطويلة^(١) » .

ومن ذلك أيضاً قوله على لسان بعض أصدقاء البطل المشتغلين فى خدمة محمد على ، موجهاً الكلام للبطل : « . . . ولكن هذا الرجل يحاور أعداءه كالثعبان الوثاب^(٢) » .

ومن ذلك أيضاً قوله على لسان « عمر بك » موجهاً الخطاب لـ « على » وهو يتحدث عن محمد على ، حين أرسل يستدعيه إلى القاهرة : « . . . بل أرى سوء ظنه مجسماً فى كل أعماله . إننى أعرف تفكير هذا الرجل وأسلوب عمله .. فقد عشت أزماناً فى نضال مع الرجال ، ولا يمكن أن يخدعنا هذا الثعلب الحديد ، حقا هو ثعلب ولكن لسنا باللجاج^(٣) » .

(١) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٤٦ .

(٢) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٣١٢ .

(٣) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٣٢٤ - ٣٢٨ .

وفى مقابل هذا جعل صورة العربى ممثلاً فى « على » صورة الفارس النبيل
الوفى الشجاع ، كما جعل صورة المصرى العادى - ممثلة فى شخص أبناء البلد
- صورة المناضل الباسل ، والوطنى القدائى ، والظريف المرح ، حتى فى أحلك
أوقات الشدة^(١) . وجعل صورة المصرى المثقف - ممثلة فى شخص السيد عمر
مكرم - صورة الرجل النبيل ، والحكيم الذكى ، والقائد المضحى^(٢) . كما ركز
بأس المصريين وإبائهم فى عبارة رامزة عظيمة الدلالة ، حين قال على لسان
« عمر بك » : « حقاً إن جرح المصريين صعب الشفاء ولو كان صغيراً^(٣) » .
كل هذا فى الواقع يجعل الرواية ليست مجرد تعليم للتاريخ ، وإنما يجعلها
خطوة بعد ذلك ، خطوة نحو الرواية التاريخية القومية ، التى وراءها شعور
قوى ، وأمامها هدف وطنى .

وهذا أهم ما يحمّد لتلك الرواية . على أن هناك بعض المآخذ التى يمكن
أن توجه إليها بعد ذلك ، ومن تلك المآخذ : الاستطراد فى الوصف وخاصة
وصف المشاهد الطبيعية ، التى ليس لها دور فى خلق جو مطلوب ، أو تحريك
حدث معين . ومن تلك المآخذ أيضاً مخالفة بعض العادات المرعية ، مما يعطى
بعض الأحداث بعداً عن الواقعية ، أو عدم تسويق كاف . ومن ذلك ما نرى
من لقاءات بين « على » وزوجة « عمر بك » وابنته فى حريم القصر ، أثناء
غياب صاحب البيت ، مع مخالفة ذلك للعرف وخاصة فى القديم ، وبصفة أخص

(١) انظر : « ابنة الملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ١٩٣ وما بعدها ، وتأمل مثلاً من المرح

المرير فى هتافاتهم « إيش تاخذ من تغلىسى يا برديسى » ص ٥٢ .

(٢) انظر : « ابنة الملوك » ص ٤٧٠ .

(٣) انظر : « ابنة الملوك » ص ١٩٧ وما بعدها .

في الصعيد^(١) . ثم مانرى من تلك اللقاءات بين « على » و« حریم » « عمر بك » بدعوة من عمر بك نفسه ، حيث كان يدعو للطعام مع زوجته وابنته ، وهو مهما كان محبوباً ومقدراً ، رجل غريب موغل في الغربة ؛ فهو حجازى وافد ، وضيف أو لاجئ ، ولا يعقل أن يخلط بزوجة صاحب البيت وابنته على هذا الوجه المتفرنج^(٢) .. ومن هذه المآخذ أيضاً تغليب جانب تعليم التاريخ على الجانب الفنى في الرواية ، لدرجة أن أحداث الرواية حين انتهت بموت « على » — وكان من المفروض ألا يذكر شئ من التاريخ غير المتصل بالبطل بعد ذلك — أتبع المؤلف هذا بذكر ما كان من بقاء « عمر بك » مخلصاً لمحمد على واستسلام « ياسين بك » الثائر في المنيا ، والقبض على الإنجليزى « جون ونتر » الذى كان يثير المماليك ضد الباشا ، ثم ما كان من إيقاع محمد على بالمماليك في وقعة القلعة ، وقتل « عمر بك » في القيوم ، ونفى الزعيم عمر مكرم ، صديق الباشا وصاحب الفضل عليه في تمكينه في مصر^(٣) .

كذلك من المآخذ التى تلاحظ على الرواية، تدخل المؤلف أحياناً ، وقطعه للسياق القصصى بما يخرج القارئ من الاندماج في القصة ، ويرده لسمع قول المؤلف وتوجيهاته ، كقوله مثلاً : « فلترك الصديقين الآن كلا منهما في طريقه نحو غايته » ثم يبدأ بحديث جديد^(٤) .

ومن المآخذ التى تلاحظ على الرواية أيضاً جعل البطل فتى عربياً غريباً

(١) انظر : « ابنة الملوك » ص ١٤٦ .

(٢) انظر : « ابنة الملوك » ص ٦٤ ، ٣٣٢ .

(٣) انظر : « ابنة الملوك » ص ٤٣٣ — ٤٣٥ .

(٤) انظر : « ابنة الملوك » ص ٤٠٦ .

عن البيئة التي تدور فيها الأحداث، والتي يحاول المؤلف أن يعبر من خلالها عن شعور قومي، ويقصد إلى هدف وطني. فليس من شك في أن الأحسن فنياً، والذي يخدم الرواية ويدنو بها أكثر من غايتها القومية، أن يكون هذا الفتي البطل فتي مصرياً من أبناء الصعيد مثلاً؛ حيث كان القصر فيه ابنة المملوك. فليس ثمة داع على الإطلاق لجلب بطل من الحجاز، والعبور به في عرض البحر الأحمر، ثم القذف به في النيل، ثم إنقاذه على يد ابنة المملوك؛ ليكون آخر الأمر هو الفارس البطل الذي تدور حول بطولته وفروسيته الرواية.

وأخيراً يلاحظ على الرواية أن لغتها جميعاً هي الفصحى، فقد استخدمها المؤلف سرداً ووصفاً وحواراً، وكان الحوار في كثير من المواطن جيداً برغم كونه بالفصحى، لأنه كان يقرب من شخصية القائل، ويمثل روحه إلى حد كبير. غير أن المؤلف في مواطن قليلة جداً أنطق بعض الأبطال بالعامية، مثل قول بعض السيدات للبطلة: «الغايب ملوش نايب»^(١).

ولعل ذلك مما يجر إلى مؤاخنة أخيرة وهي أن مثل هذا التعبير العامي يتبعه المؤلف بتعبير فصيح من نفس الشخصية، فبعد هذا القول مباشرة تتساءل السيدة: «أليس كذلك؟»^(٢).

وهناك بعد ذلك كله ملاحظة تبعد عن المجال الفني، وتتصل بالواقع التاريخي، هذه الملاحظة هي، أن المؤلف يسمي المماليك باسم المصريين^(٣). فالذي لا شك فيه أن هؤلاء المماليك كانوا أجانب عن مصر، وكانوا برغم

(١) انظر: «ابنة المملوك» ص ٢٤٦.

(٢) انظر: «ابنة المملوك» ص ١٤٦.

(٣) من أمثلة ذلك أن المؤلف يلقب المملوك عمر بك بلقب المملوك المصري، انظر: ص ١

ومن أمثله أيضاً أن المؤلف يتحدث عن المماليك باسم المصريين انظر: ص ٢٦٤.

تمصرهم يصرون على اعتبار أنفسهم طبقة أعلى من المصريين . وكان المصريون هم أبناء البلد، الذين كان على زعامتهم في تلك الفترة السيد عمر مكرم . وليس يعرف سر هذه التسمية من المؤلف . ويزيد من العجب أنه كان من المشتغلين بالتاريخ ! ! .

وهذا نموذج من ابنة « المملوك » لعل القارئ يجد فيه بعض ما سلف من خصائص تلك الرواية :

« اجتمع في عصر يوم من أيام الصيف .. جماعة من أولاد البلد، وفيهم حجاج الخضرى المشهور ، صاحب الزعامة القديمة أيام حصار القلعة . وجلسوا يتحدثون في حوادث اليوم ، ويشربون القهوة والتارجيل على عاداتهم . وفيما هم كذلك ، أقبل عليهم رجل شيخ لابساً جلباباً أزرق ، وعلى رأسه عمامة بيضاء ، فوق لحية تشبهها بياضاً ، وكان وجهه أحمر مملوءاً بالصحة وتم عيناه عن ذكاء وطيبة قلب ، فضحك الجماعة ، وصاحوا به : أهلاً وسهلاً بعم الحاج على ، الحمد لله على السلامة .

فأقبل عليهم الرجل ضاحكاً وقال لهم : سلمكم الله يا أولاد ، والله مضت مدة طويلة لم أركم فيها ، كيف حالكم ؟ .

فقال له حجاج الخضرى : بخير يا حاج على . وأنت كيف الأحوال ؟

فقال الحاج على : كما تزون لم يسود شعرى بعد .

فضحك الجماعة لقوله ، وأخذوا يتجاذبون أطراف الحديث ، كما كانوا يفعلون قبل حضوره : فقال الحاج على : ما هذا يا أولاد ؟ لماذا لا يطلب لى أحد قهوة أو تارجيلاً ؟

فصاح أحدهم واسمه سالم : لقد نسينا يا حاج على ، وهذه الأيام تنسى الشهادة .

ثم نادى الخادم وقال له : هات شيئاً للحاج على .

فقال الحاج على : الدنيا بخير يا بنى لاتزال . ثم التفت إلى الخادم وقال له :

كيف حالك يا محمد . هات يا بنى قهوة ونارجيلا معاً ، ودعهم يفكرون في طريقة لدفع ثمنها .

فقال الفقى باسمياً : حاضر يا عم الحاج . آتست يا عم ونورت ، وسار ليحضر الطلب .

والتفت الحاج إليهم وقال لهم : فيم كنتم تتكلمون ، ومالى أرى عم سالم كأنما صب القهوة على وجهه ؟

فقال سالم : اسكت يا عم على . فالحق أن الحالة صارت كالطين .

قال الحاج على : كفى الله الشر يا وللى ، ماذا حدث ؟

قال سالم : إن هذا الباشا الذى كان يتظاهر بالإتسانية والرقه أصبح الآن . . .

وهنا التفت حوله ليرى هل هناك من يخشى من سماعه قوله .

فالتفت إليه الحاج على وقال : مالى أراك خائفاً هذا الخوف . أأست إلى جانب حجاج ؟

فقال حجاج وهو يضحك : أصنع المعروف يا حاج على ، أترك حجاج لحاله ، فقد أصبح في خطر من القتل في كل ساعة .

فقال الحاج على : ولماذا . هل قلبت الدنيا أثناء غيابي هذين الشهرين ؟

قال سالم : أى والله قلبت . فهل تصدق أن حجاج يصبح اليوم عدو

العسكر ، وأصغر واحد فيهم يتعلنى عليه ، ولا يجد من يقول له : استع ! ؟

فقال الحاج على : من أى وقت كان هذا ؟

قال حجاج : يا سيدى لما جاءت العساكر الإنجليز إلى رشيد كما تعرف ، قمنا إلى السيد عمر ، وطلبنا أن نذهب لحربهم فى رشيد كما حاربنا فى القلعة ، فقام الباشا وقعد ، وقال لا ، إن أولاد البلد لا يحاربون ولا يذهبون ، وما عليهم إلا دفع المال فقط .

فقال الحاج : هذا صحيح وقد كنت هنا وقتها .

فقال حجاج : وبعدها يا سيدى ما ننظر إلا والعساكر تأتي كل يوم من ناحية حتى امتلأت البلد بهم ، وصرنا كلما سرنا وجدناهم حتى فى بيوتنا . فقال الحاج على : حتى فى بيوتكم ؟ وكيف يكون هذا يا ابنى ؟

فقال سالم : اسمع يا سيدى . ها أنا أقول ما حدث لى أنا : فى الليلة الماضية كنت آتياً من المحجر متعباً ، وما صدقت أن وصلت إلى المنزل حتى ارتيمت على الحصير من التعب ، فألح على الأولاد أن آكل معهم لقمة ، فقامت حتى أجالسهم فى العشاء ، وبينما نحن كذلك إذا بضجة كبيرة ، أتعرف ما هذا يا حاج على ؟ هؤلاء الجنود آتون فى حوش البيت يريدون المبيت .

فضحك الجماعة ، وقال حجاج : يمكن سمعوا أنك فتحت فى بيتك خاناً!!

فقال سالم : ولكن بيتى كما تعرف يا حجاج يا أنخى ليس فيه إلا الحجرة التى ننام فيها نحن والأولاد ، والحوض وحجرة القرن .

قال الحاج على : إذن فأين باتوا يا سيد سالم ؟

قال سالم : يا سيدى أنا نزلت إليهم ، وقلت لهم : ها هو البيت ، وقلت عوضى على الله ، أخرج وأتركه لهم وأذهب يجلدى أنا وأولادى من هناك ، ولكن بعد أن نظروا إلى المحال لم تعجبهم .

قال حجاج : طيب . وإذا لم تعجبهم ؟

قال سالم : أرادوا الذهاب ؟

قال الحاج علي : خير ، إذا ولماذا غضبت عليهم يا سيد !

قال سالم ، لا يا سيدى ، لم يذهبوا إلا بعد أن أخذوا أجرة تعبهم .

قال الحاج علي : تعبهم ! ! وهل لا يتعبون لله مرة واحدة ؟!

فضحك الجلوس ، وقال سالم : يا سيدى حات بهم المصائب بعيداً عنك ،

لم يرضوا أن يسيروا من هناك حتى أخذوا ما كان فى جيبي .

قال حجاج : هذا والله الظلم والقسوة . فهل كنا نحارب ونساعد لأجل

أن ينتهى بنا الأمر إلى هذا الذل ؟ !

قال سالم : وبالييت الأمر انتهى هناك ، فإن أحدهم وهو شاب أحمر

ملعون ، خطف منى الشال الذى كان حول رأسى .

قال الحاج علي : الشال الذى اشتريته فى العيد الصغير . لا حول ولا ...

قال سالم : والله يا حاج على هذا شىء يكفر . . . ولكن ماذا نصنع ؟

قال حجاج : والله يا جماعة الواجب علينا نوقف هذه الأمة .

قال سالم : ولكن كيف ؟ ونحن الآن لا شىء معنا ، حتى السلاح الذى

كان معنا جمعوه كله .

قال حجاج : والله لو نحاربهم بالطوب ، إن السيد عمر لو كان معنا ...

قال الحاج علي : يا عم اسكت ، لا عمرو لا زيد ، وعلى رأى المثل :

إنهيبى الكلب بعظمة .

قال حجاج : لا لا يا عم الحاج على ، السيد عمر لا يزال فيه الخير ، ولكنه يصبر على هذه الأمور حتى تزول الشدة فقط^(١) .

(ب) عبث الأقدار لنجيب محفوظ :

وهذا العمل هو الذى يعتبر البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية^(٢) ، فهو - وإن اتخذ التاريخ مجالا - لا يقصد إلى تعليم التاريخ ، بل يقصد إلى إجلاله ، وهو لا يعرض حقائق تاريخية يراد تعليمها أو لا يراد ، بل يعرض صوراً تاريخية للخيال فيها وللخلق نصيب ، ووراء هذه الصور ، بل وراء العمل كله ، الإحساس القوى بالماضى الفرعونى المجيد ، كما أن غاية هذه الصور ، بل غاية العمل كله ، تعميق الإحساس بهذا الماضى ، واتخاذ قوة دافعة إلى مستقبل أجد .

فالرواية تتخذ مجالا لأحداثها أيام الملك الفرعونى خوفو ، وتعرض صوراً مشرقة لما كان فى عهده من حضارة مصرية شملت كل النواحي السياسية والعسكرية ، والفكرية والفنية ، والاجتماعية والخلقية ، وتجلو جوانب العظمة فى هذا الملك المصرى القديم ، من قوة القاهرة ، وحكمة باهرة ، وقلب رحيم ، ووفاء عظيم ثم رجوع إلى الحق وتكفير عن الذنب ، ورضوخ إلى القضاء ، بعد أن حاول مقاومته بغرور الملك القوى ذات يوم .

فالرواية تحكى أن هذا الملك العظيم قد أخبر ذات يوم من بعض المتنبئين أنه سيكون آخر فرد فى أسرته يجلس على عرش مصر ، وأن الذى سيخلفه

(١) انظر : « ابنة الملوك » ص ٢٥٨ - ٢٦٢ .

(٢) ظهرت « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ .

على العرش واحد من أبناء الشعب ، وهو طفل قد ولد صباح يوم هذه النبوة ببلدة « أون » ، وأبوه هو الكاهن الأكبر لتلك البلدة . وقد أفرغت هذه النبوة الملك ، ورأى أن محافظته على العرش وأمانته نحو الوطن ، تقضى بأن يقاوم هذا المقدور الذى يدبر لإنهاء حكم أسرته وضياح عرش مصر ، وانتقاله إلى ملك جديد ، لا تعرف له أية كفاءة فى حكم هذا الوطن العزيز . فقرر الذهاب فى حملة إلى البلدة التى ولد فيها هذا الطفل ، لكى يقضى عليه فى مهده ، ولا يمكن لهذه النبوة من التحقق . ولكن حين علم والد الطفل بمقدم الملك وجنده ، وأحس بما يلبر لوليدته ، تحايل على الأمر ، وساعدته الأقدار على إنقاذ ابنه ، فإحدى خادماته كانت قد ولدت فى نفس اليوم طفلاً ، فرأى الكاهنُ - الوالد للابن التى تعده الأقدار للملك - أن يهرب هذا الابن الموعود خارج البلدة ، وأن يبعث به إلى بلدة أخرى مع خادمة تسمى « زايا » ، وأن يوهم الملك أن الوليد المقصود والوحيد هو هذا الوليد الذى فى البيت - والذى هم فى الحقيقة ليس إلا ابن الخادمة - وصدق الملك ، وأمره بأن يختار بين عاطفة الأبوة وبين الوفاء لمليكه ووطنه . وبعد تردد دخل الكاهن على حجرة الخادمة النفساء ومعه خنجر ، وبدلاً من أن يطعن الطفل طعن نفسه طعنة قاتلة ، واستل الأمير سيفه ، وأهوى به على الطفل ، وحين انحنت عليه أوه بدافع الأمومة ، أصابها السيف هى الأخرى ، وأنهى الملك حربه مع الطفل المزعوم وأتجه عائداً مظفراً إلى منف !

أما الطفل الموعود ، فقد سارت به « زايا » على عربة حنطة ، قد أخفى داخلها تحت صندوق ، كيلا تراه عين من عيون الملك ، وكانت معه أمه فى هذا الخبأ كما اقتضى تدبير الأب ، الذى اكتفى بنجاة ابنه وأسلم الروح منذ قليل . وحين استبد التعب بقائدة العربة وأخذتها سنة ، كانت العربة قد ضلت طريقها ،

وأقبل المساء والظلام ، لتنبه « زايا » إلى ما أحاط بها وبأمانتها من أخطار .
 فقد كان البدو في هذه المنطقة كثيرى النهب والسلب والاعتداء على السفر .
 ولما كانت « زايا » عاقراً تكاد تجن من أجل طفل ، قد كان همها الأول
 إنقاذ الوليد والحرب به . وتركت السيدة نفسها والعربة لقضاء الله . وحملت
 الطفل وأخذت تجرى كالمجنونة إلى أن خارت قواها ، ورآها ركب قادم تعترض
 الطريق وتتوسل إلى رجاله أن يساعدها ، فتوقفوا إزاءها قليلاً ، ثم صدرت
 إليهم أوامر رئيسهم ، بإعطائها وحملها إلى حيث تريد . وكان الذى أصدر الأمر
 هو الملك نفسه ، حيث كان راجعاً من انتصاره الوام على الطفل الضحية ،
 وكانت وجهه المرأة — كما طلبت — « منف » ، حيث يعمل زوجها في تشييد
 الهرم الأكبر . وقد رأت أن تنضم إليه ، وتبشره بأنها قد ولدت له الطفل
 الذى يحلم به .

وهناك في هضبة الهرم ، حيث آلاف العمال يعملون في تشييد هذا العمل
 العظيم ، سألت « زايا » مفتش الهرم عن زوجها فعلمت أنه مات ، فجزعت أشد
 الجزع ، ولكن مفتش الهرم طمأنها إلى أن لها مسكناً ورزقاً جارياً باعتبارها
 أرملة عامل مات في سبيل الواجب . ثم راح يسأل عنها ويحنو عليها ، وما لبث
 أن تزوجها وجعلها كأم لأولاده ، الذين كانت أمهم قد ماتت منذ حين . واتخذ
 ابنها ابناً ضمن هؤلاء الأولاد ، وعمل على تعليمه ورعايته تماماً كأولاده الحقيقيين .
 وما لبث « ددف » — هذا الابن — أن أظهر نبوغاً في الدراسة وتفوقاً في التعليم ،
 ثم التحق بالمدرسة العسكرية ، وتخرج منها بعد ست سنوات ، ونال نجاحاً
 باهراً في كل المسابقات التى أقيمت في حفلة التخرج ، مما جعل ولى العهد
 يعجب به ويختاره ضمن ضباط حرسه .

وفي قصر الأمير صادفته مفاجأة مذهلة ، فقد رأى الأميرة « مري سى عنخ »

أجمل فتيات مصر ، فتذكر فلاحه كان قد قتن بها وهو طالب بالمدرسة - العسكرية ، وهام بها حبا دون أن يعرف من هي . وكان قد رأى صورتها أول الأمر مع أخيه الرسام الذي قال له إنه رآها مع بعض الفلاحات على شاطئ النيل في قرية قرب منف ، وأنه اختبأ وراء بعض الأشجار حتى أتم تصويرها . وكان « ددف » قد جن جنونا بصاحبة الصورة ، وأراد أن يراها رأى العيان وأن يصل إلى قابها بأية وسيلة ؛ فذهب إلى الشاطئ الذي وصفه له أخوه ، ورأى الفتاة فعلا بين سرب من صويحباتها ، وتقدم منها وأراد محادثتها ، فنهزته وقاومته ، بل عمل من معها عن إفلاتها من الموقف ، وتشبثن به يعوقنه عن اللحاق بها أو معرفة من تكون . . ومن يومها ، وهو مفتون بهذه الفلاحه مدله بحبها محير في أمر حقيقتها ، إلى أن رآها في الأميرة ، وعرف أنها هي . ولم يستطع أن يفعل شيئا أول الأمر ، ولم تفتح له الأميرة كذلك فيما كان من شأن تتبعه لها وهي متكررة في زى فلاحه . غير أنها ذات مرة ، وكان في استقبالها وحراستها بحديقة الأمير : لمسحت له - في تأنيب - بما كان منه ذات يوم من مطاردة لاتليق برجل عسكري ، فاعتذر في رقة وأسيف أشد الأسف ثم تابعت انتصاراته ، فنجى ولي العهد يوم صيد من كارثة محققة ، حين هجم على هذا الأمير أسد كاد يفتك به ، فألقمه « ددف » رمحا أوداه قتيلا ، ولذا اختاره ولي العهد قائدا لحرسه . ثم جعل على رأس حملة عسكرية ذهبت إلى سينا لتأديب البدو المناوئين للدولة ، وقبيل السفر ، رأى الأميرة في قصر الأمير ، وسار في حراستها إلى الشاطئ حتى تركب مركبتها ، وفي الطريق - وكانا وحيدين - باح لها بحبه ورجاها أن تزوده بكلمة وداع . فردت عليه بكبرياء ولكنها لم تنهره ، وتركته على الشاطئ وركبت سفينتها آخذة قلبه معها . .

ومع نور فجر اليوم الذى ستتحرك فيه الحملة إلى سيناء ، قدم رسول فى زى الكهان على خيمة القائد المعسكر خارج أسوار منف ، واستأذن فى تبليغ رسالة مهمة من الأمير ، فأذن له ، وحين دخل ، طلب إغلاق الخيمة وتوفير السرية التامة ، فكان له ما أراد ، ثم خلع لحيته ، وكشف عن وجهه وشعره ، وإذا هذا الشخص الأميرة الجميلة ، جاءت إلى « ددف » تعلن حبها وتودع حبيبها وتطلب له النصر والسلامة والعود الحميد .

وسار القائد على رأس حماته مزوداً فوق جيشه الكبير بحب عظيم ، وانتصر فى حربه ، وعاد مظفراً . وحين مثل بين يدى الملك طلب إليه صاحب الجلالة أن يتمنى عليه ، فعرض فى أدب طلبه ليد الأميرة ، فما كان من الملك إلا أن وافق ، بعد أن اطمأن إلى رأى الأميرة . وانصرف « ددف » إلى بيته بفرحة ليست لها حدود . .

وكان بعد المعركة قد استعرض الأسرى ، وتقدمت من بين الأسيرات امرأة تتكلم بلغة مصرية ، وشرحت له أنها ليست من هؤلاء البدو ، وإنما هى أسيرة فى أيديهم منذ عشرين عاماً ، ورجته أن يحميها وأن يخلصها ، وفاء بحق المواطنة ، فقبل رجاءها ، واصطحبها إلى منف ، واستأذن لها فى الحرية فأذن له . وبدافع عطف غريب ، اصطحبها إلى بيته وهو عائد إليه بعد هذا النصر العظيم . وهناك تركها مؤقتاً فى حجرة الضيوف ؛ ثم التقى بأفراد الأسرة الذين عانقوه مهئين فرحين ، وأراد أن يزيد من فرحهم ، فأنبأهم بأمر خطبته للأميرة « مري سى عنخ » ، فكادوا يطربون دهشة وابتهاجاً . ثم تذكر أمر المرأة الضيفة ، فأخبر الأسرة بوجودها وصحب أمه إليها لترحب بها . ولكن المرأة ما لبثت أن صرخت محدقة فى صاحبة البيت : « زايا » . . . « زايا » . . أين ابني ؟ أين ابني يا خائنة ! ؟

ذلك أن هذه المرأة لم تكن إلا الأم الحقيقية « ددف » وقد شامت الأقدار أن تسوقها إلى لقاء المرأة التي اختيرت للحفاظ على الابن والسهر في تنشئته . ثم كانت مصارحة لا بد منها . قصّت فيها الأم الحقيقية قصة ابنها وميلاده وتهريبه . ولم تنكر « زايا » من القصة أى شيء ، وإنما بهتت وتهاوت ، وراحت تدافع عن موقفها أمام ابنها المتبني ، بأنها فعلت كل شيء من أجل نجاته والإبقاء عليه وإسعاده ، وبأنها لم تترك العناية بالأم الحقيقية إلا حين عجزت من عمل أى شيء فوق النجاة بالطفل . وتعتقد الموقف أمام « ددف » بكل قسوة ، وزاد تعقيداً أن الوالد « بشارو » المتبني قد سمع كل القصة مصادفة ، حين كان في طريقه إلى حجرة الضيوف ليرحب بالضييفة ، ورأى من واجبه كخادم للملك أن يخبره بكل التفاصيل ، فالأمر يتعلق بسلامة الملك والوطن قبل كل شيء .

وفي نفس هذا الموقف قدم على « ددف » مساعده يخبره باكتشاف مؤامرة يدبرها ولى العهد للقضاء على الملك واغتياله عند فجر الغد . فنسى « ددف » مشكلته مؤقتاً وأسرع لحماية مولاه ، واختار للعمل جماعة من رجاله المدربين . وعرف أن خطة الاغتيال ستكون بالاعتداء على فرعون وهو عائد عند الفجر من الهرم ، حيث يسهر في كتابة موسوعة لشعبه في الحكمة والطب ، مكافأة له على تشييد الهرم الأعظم .

وحين خرج الملك بعد الفجر مع وزيره الأمين ، حاول المتآمرون الاعتداء عليه ، ولكن « ددف » كان أسرع إلى نجدة ، فلما سدّد بعض المعتدين رمية إلى عربة الملك ، بادره « ددف » بضربة أردته قتيلاً ، ثم ظهر أن هذا المعتدى ، هو ولى العهد مدبر المؤامرة . وهنا جن جنون فرعون ، وأمر يجمع البلاط والأمراء والأصدقاء ، وأعلن فيهم أنه زهد في الملك . وأنه يرغب في أن يلى

العرش غيره، وأنه لا يجب أن يمس وحدة الأمراء ، ويسىء إلى أخوتهم بالتناحر على الملك ، وأن الذى ارتآه ، هو تولية رجل شجاع بذل للوطن خدمات باهرات ، وهو القائد المظفر « ددف » . ثم شرع الملك فى إملاء وصيته ، وإصدار الأوامر بإنفاذها . وفى أثناء ذلك دخل من يستأذن على الملك « لبشارو » والد « ددف » فى أمر خطير ، فأذن له الملك بالمثل ، وأمام هذا الجمع ، وفى هذه اللحظات الحاسمة سرد بشارو ، قصة « ددف » مؤدياً للواجب نحو العرش والوطن فأصاب الملك دهشة بالغة ، وعلت الأمراء شماتة واضحة ، وعصرت قلوب محبي « ددف » كآبة مرة . غير أن الملك ما لبث أن روى وأمعن النظر ، ثم زالت دهشته ، وثاب إلى رشده ، وعرف أنه كان أحق يوم حاول مقاومة المقدور الذى لا يغلب . وقرر أن لامناص من نقل السُّك إلى أجدر إنسان به ، وهو القائد العظيم ابن الشعب العظيم .

وهكذا يخرج القارئ من تلك الرواية بفيض من مشاعر الحب والإعجاب والتقدير للشعب المصرى ، من خلال هذا الحب والإعجاب والتقدير للبطل الذى هو ابن هذا الشعب ونموذج حى منه . كما يخرج القارئ كذلك باقتناع بوجوب انتقال السلطان إلى الشعب ، ممثلاً فى أبنائه المخلصين العاملين الباسلين القادرين على رفعته وإعلاء شأنه . وكأن الرواية توحى منذ هذا الوقت المبكر ، بضرورة تنازل الملك عن العرش ، ووضع القيادة فى يد أمين قادر من أبناء الشعب ، كما فعل « خوفو » مع « ددف » فى الرواية . . وبالإضافة إلى ذلك لا تفتأ الرواية تعرض عظمة المصريين وأجسادهم وتحضرهم وتفوقهم فى كل نواحي الحياة منذ هذا التاريخ المعرق فى القدم ، لدرجة تشعر المصرى بزهو غامر ، وهو يطالع هذه الصفحات الحية من الماضى المشرق . حتى ما يمكن أن يؤخذ على هذا التاريخ من قسوة بعض حكمائه ، وتسخيرهم للناس فى تشييد

مقابرهم ، بل ما يمكن أن يوجه إلى بعضهم من قتل وسفك ؛ كل ذلك يجد تسويغه في صفحات تلك الرواية ، وينال دفاعه المقنع ، ومنطقه الإنساني المريح .

ف نجد المؤلف يذكر مثلاً على لسان المهندس باني الهرم ، وهو يعلن أمام الملك إتمام معجزته : « لقد شُيِّدَ اليوم يا مولاي شعار مصر الخالدة وعنوانها الصادق ، فهو ابن القوة التي تربط شامها بجنوبها ، وهو وليد الصبر الذي يعمر صبور بنينا جميعاً ، من الضارب الأرض بفأسه ، إلى الكاتب على الطرس بقلمه ، وهو وحى الدين الذي تحقق به قلوب أهلها ، وهو مثال العبقريّة التي جعلت من وطننا سيّداً على التي تَسْبَحُ الشمس حولها في السفينة المقدسة . وسيظل أبداً الوحي الخالد ، الذي يهبط على قلوب المصريين فيؤيدها ، ويلهمها الصبر ، ويحثها على الدين ، ويدفعها إلى الإبداع (١) »

كذلك نجد المؤلف يدير حواراً على هذا النحو بين الملك وكاهن « أون » والد الطفل الذي قالت النبوءة إنه يهدد العرش :

قال الملك : « . . . فكل مصرى يسعى في الحياة لنفسه أو لأسرته ، أما فرعون فينهض بحمل أعباء الملايين ، ويُسأل عنها جميعاً أمام الرب . فهل تستطيع أن تقول لي عما ينبغي لفرعون نحو عرشه ؟

— إن ما ينبغي لفرعون نحو عرشه هو ما ينبغي للإنسان الأمين نحو وديعة الآلهة المكرمين بين يديه ، أن يقوم بواجباته ، ويؤدي له حقوقه ، ويحافظ عليه محافظته على شرفه .

— أحسنت أيها الكاهن الفاضل .. والآن خبرني ماذا ينبغي أن يفعل

فرعون لو هتدّد عرشه مهدد ؟

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٩٤ .

— ينبغي أن يبيد الطامعين .

— أحسنت . . أحسنت . . لأنه إن لم يفعل خان عهد الرب ، وفرط في وديعته الإلهية وأضاع حقوق العباد^(١) .

وقد بلغ الشعور القوي بالمؤلف وتعاطفه الحاني مع هذا التاريخ ، أنه وإن استوحى قصة أحد الفراعنة ومحاولة قتله للطفل الذي نبئ بأنه سيزيل ملكه ، لم يمز مع القصة كما هي معروفة ، وكما تنتهي إليه من عداوة بين الطفل حين يكبر وبين فرعون ، تلك العداوة التي كانت نتيجة تدمير فرعون وأنصاره ، إنما صار المؤلف بقصته مساراً آخر ؟ بحيث جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر ، ويتنازل له عن العرش بمحض إرادته ، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة الحاكمة .

وهكذا تعاطف المؤلف مع الملك المصري القديم ، حتى لقد سوغ عنفه الأول ، يوم قاوم الطفل البريء ، بأن جعل هذه المقاومة من أجل سلامة الوطن ، ثم جعله يكفر عن هذا العنف بتكريم هذا الطفل أبلغ ما يكون التكريم ، حين اكتشف أن بقاء هذا الطفل قد أنقذ هذا الوطن وحقق له أعظم الأجداد .

هذا أهم ما يتعلق بمضمون الرواية ، وهو مضمون رائع يستحق كل ثناء . وأما من حيث جوانب الرواية الفنية الأخرى ، فيلاحظ أن الرواية ذات محورين ، أحدهما رئيسي والآخر ثانوي ، وبين المحورين ارتباط يكاد يجعلهما محوراً واحداً . أما المحور الأول ، فهو حياة « دديف » . وما كان من أمر ميلاده السري ومهربه الخفي ، ثم نشأته الباهرة التي كانت ترعاه فيها السماء وتؤمله لحكم مصر وخلافة فرعون ، ثم اكتشاف كل أسرارهِ وتعهده كل شئونه ،

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٤١ - ٤٢ .

وهو أتم ما يكون سعادة بالنصر وابتهاجاً بخطبة الأميرة ، ثم تأزم الموقف بالنسبة إليه تأزماً جعل أقرب الناس إليه يشرح قصته للملك بما من شأنه أن يزج به إلى الجحيم . وأخيراً تدارك الملك الأمر بحكمته وعدله ، وتحكيمه للعقل وإيثاره للمنطق ، حتى لقد أقر للقضاء منحياً ، وتنازل عن العرش للأجدر به راضياً . . . وأما المحور الثانى ، فهو قصة الحب بين « ددف » طالب العسكرية ، وبين تلك الفلاحة ، التى تتكشف أخيراً عن أعظم الأميرات فى قصر الملك ، وأجمل الفتيات فى وادى النيل . وما كان من مفاجأة « ددف » حين اكتشف — وهو ضابط — أنه طارد ذات يوم ابنة الملك الذى يعمل فى خدمته ، ثم تطور الأمر إلى حب من جانب الأميرة نتيجة لبطولة « ددف » ، وتزويدها له بزيادة الثقة والأمل والحب الكبير ، وهو ذاهب إلى معركة للمصير ، وأخيراً ما كان من ظفوه بها وتربعه على عرش مصر ، كاسباً سعادة الحب إلى مجد الحكم .

ويلاحظ بعد ذلك أن الرواية جيدة البناء كثيرة المفاجآت ، محكمة الحبكة ، رائعة الحل . وبرغم أن فيها بعض الخيالات البعيدة عن الواقع ؛ يلاحظ أنها خيالات تسوغها روح الفترة التى تجرى فيها الأحداث المليئة بالأسرار والأساطير . وبرغم أن بالرواية كذلك بعض المصادفات ، يلاحظ أنها مصادفات ليست بالشاذة ولا البعيدة الحدوث ، وما دامت المسألة مسألة أقدار تدبر مصيراً معيناً فلا بأس من أن تأتى الأقدار بمصادفات ومفاجآت تحقق غايتها وتنفذ مخططاتها .

وملاحظة أخرى تتصل هذه المرة بعنوان الرواية وعدم دقته فى الدلالة على المضمون . فالرواية تؤكد نفاذ حكم الأقدار ، وانتصار قدرتها الغالبة على كل قدرة ، حتى كأنها تسخر من كل قدرة سواها وكل تدبير يقاومها . . . ومع

ذلك قد سمى المؤلف الرواية باسم « عبث الأقدار » ، مما يوحي بأن تصرفات الأقدار عبث لا منطق له ولا دلالة ، أولهو لاجد فيه ولا حكمة . . لذلك كان الأليق بتلك الرواية أن تسمى « سخرية الأقدار » ؛ فهي حكيمة وناغدة وقاهرة ، كما تؤكد الرواية ، وهي بذلك كله كأنها تسخر من كل حكمة ومقاومة وقوة بشرية .

ولغة الرواية هي الفصحى ، التي استخدمها المؤلف في القص والوصف والحوار جميعاً ، وكانت طبيعية ومؤدية وظيفتها إلى حد كبير ، ولم يكن من المعقول أن يجرى الحوار بالعامية ؛ لما سيحمل من ظلال محلية شعبية تبعد بالرواية والأبطال عن الجوانب التاريخية الجليل .

غير أنه يبدو أن المؤلف كان في تلك المرحلة التي كتب فيها روايته لم يتمرس باللغة العربية ، إلى الدرجة التي تحول بين قلمه وبعض الزلات اللغوية التي يتناثر عدد منها خلال الرواية .

ومن تلك الزلات قول المؤلف على لسان فرعون وهو يخاطب الساحر :
 « إني » آمنك من عاقبة ما تقول ^(١) » ؛ يريد : « آمنك . » فآمن « فعل لازم وهو مضارع أمِنتُ . وأما المتعدى المطلوب فهو أؤمن ، ماضى أمِنتُ . .
 ومن تلك الزلات أيضاً قول المؤلف عن فناء المدرسة الحربية التي تعلم فيها البطل :
 « وكان الفناء عظيم الاتساع تربو مساحته على قرية كبيرة ، ومحوط من ثلاث جهات بسور ضخمة ^(٢) . . » وقد كان الصواب أن يقول عن الفناء : ومحوطاً .
 لأنه معطوف على خبر كان .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف على لسان خوفو ، وهو حزين يحدث

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٢١ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨٩ .

الأمير عن الموت بعد الانتهاء من تشييد الهرم : « ولكن إذا ذكر بالموت ألا يُوجب شيئاً من التأسى^(١) ؟ » . والمؤلف يعنى التأسى من غير شك ، ولا تنفع هنا كلمة التأسى ، لأن معناها اتخاذ الغير أسوة ، مما قد يحمل على التصبر والتعزى الذى تؤدى إليه القدوة . .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف عن قلب البطل « . . . شجاع لا يهاب الموت ، جسور لا يلوى على المخاطر^(٢) » فالمراد أنه لا يبالي بالمخاطر . وعبرة لا يلوى على المخاطر لا تؤدى هذا المعنى ؛ فيقال « فلان لا يلوى على كذا » أى لا يميل إليه . واستعمال التركيب مع المخاطر ، ربما يناقض المعنى الذى قصد إياه المؤلف .

وبرغم هذه الزلات وأمثالها ، يلاحظ أن لغة الرواية تتسم فى جملتها بالدقة والجمال ، وخاصة فى المواطن الوصفية والعاطفية التى تحتاج إلى لغة شاعرة .

وهذا جزء من « عبث الأقدار » ، لعله يقرب جو هذه الرواية ، وبعض ماها من سمات .

قال المؤلف ، فى المشهد الأخير ساعة تنازل الملك للبطل عن الملك ، أمام الأمراء ورجال الدولة ، وحين دخل مفتش الهرم المعروف بأنه والد ذلك البطل ، وقصّ على الملك الحقيقة .

« ثم قص بشاور على مولاه — وعيناه تذرفان الدمع الغزير — قصته مع « زايا » وطفلها الرضيع من مبتدأها إلى الساعة الرهيبة التى وقف يسترق فيها السمع إلى قصته الغريبة . . . ولما انتهى الرجل الحزين أحنى رأسه على صدره ولازم الصمت .

(١) انظر : المصدر السابق ص ٩٧ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ١١٩ .

واستولت الدهشة على الحاضرين ، ولعت أعين الأمراء بريق أمل
خاطف . أما الأميرة « مري مى عنخ » فقد اتسعت عيناها هلعاً ورعباً ،
واضطرع في قلبها الخوف والأمل . . . وركزت بصرها على وجه أيها . .
أو على فمه ، كأنما تريد أن تمنع بروحها كلمة قد يكون فيها القضاء على
سعادتها وآمالها .

والتفت الملك بوجهه الشاحب إلى « ددف » وسأله :

— أصبح ما يقول هذا الرجل أيها القائد ؟

فقال « ددف » بشجاعته المعهودة :

— مولاي ! إن ما قاله السيد « بشاور » حق لا ريب فيه .

فنظر فرعون . . يستغيث من هول هذه العجائب ، ثم قال :

— ما أعجب هذا .

والتى الأمير « رعباوف » على « ددف » نظرة نارية وقال بتشف :

— الآن حصحص الحق ! .

ولكن فرعون لم يتبه إلى قول ابنه واستطرد يقول بصوت حالم خافت :

— حدث منذ نيف وعشرين عاماً أن أعلنتُ على الأقدار حرباً شعواء

تحديت بها إرادة الآلهة ، فجردتُ جيشاً صغيراً سرتُ على رأسه بنفسى لقتال

طفل رضيع . وكان كل شيء يبدولى كأنه يسير وفق مشيتى ، فلم يزعجنى

داع من دواعى الشك قط وظننت أنى نفذت إرادتى وأعليت كلمتى ،

وإذا بالحقيقة اليوم تهزأ بعلمائيتى ، وإذا بالرب يصنع كبريائى ، وما أنتم أولاء

ترون كيف أنى أجزى طفل « رع » على قتله ولى عهدى ، باختياره خلفاً لى

على عرش مصر ، فما أعجب هذا أيها الناس !

وأحنى فرعون رأسه حتى استند ذقنه على أعلى صدره ، وراح فى تأمل

عميق ، وعلم الجميع أن الملك يرم قضاء لن يرد ، فساد صمت رهيب ،
وانتظر الأمراء على جزع ، والخوف والأمل يصطرعان في قلوبهم اضطراباً حنيفاً ،
ورمت الأميرة «مرى سى عنخ» إلى والدها بعينين عمليقتين ، أطل منهما ملاك
حسن يتضرع ويتوسل ، وترددت الأعين اللامعة يريق الاهتمام بين رأس الملك
المنكس ، وبين الشاب الباسل الذى وقف فى ثبات عظيم مستسلماً للأقدار
ونقد صبر الأمير «رعابوف» فقال لوالده بقلق :

— مولاي ، إنك تستطيع بكلمة واحدة أن تحقق قضاك وتنصر إرادتك !
فرفع فرعون رأسه كمن يستيقظ من نوم ثقيل ونظر إلى ابنه طويلاً ،
وأدار عينيه فى وجوه الحاضرين ثم قال بهلوه :

— أيها السادة إن فرعون تربية صالحة كأرض مملكته ، يزدهر فيها العلم
النافع ، ولولا جهل الفتوة وعماية الشباب ما قتلت نفوساً بريئة بغير ذنب .
وساد الصمت مرة أخرى ، وُسِيت نفوس بالخبية المريرة ، وطُعنَت
بخنجر اليأس المسموم . أما الأميرة الحميلة «مرى سى عنخ» فتنهدت ، تهدت
من أعماق صدرها بصوت مسموع ، وصل إلى أذن الملك فعرف مصدره ، ونظر
إليها بعطف وحنان ، وأشار لها بيده فهرعت إليه كحمامة تتعلم الطيران ،
وانكبت على يده .

ونظر الملك إلى وزيره . . وقال :

إلى أيها الوزير بأوراق البردى ، لأختم حكمتى بأبلغ عظة تعلمتها فى
حياتى . أسرع فما بقى فى العمر إلا لحظات .

وأحضر الوزير ملفات البردى ، فوضعها فرعون فى حجره وأمسك بالقلم
ومضى يكتب حكمته الأخيرة . وكانت «مرى سى عنخ» جاثية إلى جانب

فراشه ، وإلى جانبها الملكة الحزينة . وكُتِمت الأنفاس فما كان يسمع إلا صرير القلم .

وانتهى فرعون ، فرمى القلم في إعياء شديد ، وقال وهو يسلم رأسه إلى الوسادة :

— تمت رسالة خوفو إلى شعبه الحبيب .

ومضى فرعون يتنهّد تنهّداً عميقاً ثقيلاً ، ولكنه قبل أن يستسلم إلى الراحة ، نظر إلى « ددف » وأشار إليه فاقترب الشاب من فراش الملك ، وقف كالتمثال ، فأخذ فرعون بيده ، ووضعها على يد « مري سى عنخ » ووضع يده النحيلة على يديهما ، ثم نظر إلى القوم وقال :

— أيها الأمراء والوزراء والأصدقاء ، حيوا جميعاً ملكى الغد .

فلم يتردد إنسان ، وانجهوا جميعاً بأنظارهم إلى « مري سى عنخ » و« ددف » ، وأحنوا الهامات . ونظر فرعون إلى سماء الحجر وسها إليها لا يحرك ساكناً ، فقلقت الملكة ومالت عليه قليلاً ، فرأت وجهه قد اكتسى بنور سماوى ، كأنما يرى بعين بصيرته وجه « أوزوريس » العظيم يزول إليه من العلا^(١) .

الفصل الثالث

الترجمة الذاتية واليوميات

ظهور الفنون من طبيعة الفترة

كان من آثار تغلب الاتجاه الفكرى الغربى فى هذه الفترة أولا ، ثم من نتائج الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالذاتية ثانياً ؛ أن ظهرت كتابات تدور حول ذات الكاتب وتتناول أموراً تتصل بشخصه . وقد يضاف إلى أسباب ظهور فنى الترجمة الذاتية واليوميات ، ما قد يكون من إحساس بالنفرة من الأوضاع العامة ، والرغبة فى الانسحاب إلى الذات وتأمل الحياة من خلالها .

وقد مضى - أثناء الحديث عن الرواية - أن لونا منها كان يعالج « التجربة الشخصية » للكاتب ، ويعرضها فى قالب روائى^(١) . . . غير أن الأمر لم يقف عند هذا الحد ، الذى يعالج فيه الكاتب بعض تجاربه بطريقة غير مباشرة ، ويحاول تقديم ذاته وصفحات من حياته مخفياً وراء أسماء مستعارة ، وأحداث تجمع الخيال إلى الحقيقة . بل تجاوز الأمر ذلك إلى كتابات تؤرخ حياة الكاتب فى صراحة ومباشرة ، أو تعرض صفحات من تجاربه فى واقعية ومواجهة . ولا تلجأ إلى بعض خصائص القصص إلا لتجميل العمل والبعد به عن طابع المقال التقريرى الجاف . . . وواضح أثر روح الفترة على هذا اللون من الكتابة ؛ فقد كانت الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ، واستهلكت بإعلان الدستور والاستقلال ، وإن كانا غير كاملين . وقد سبق توضيح ما كان من نتائج نفسية لذلك ، وما انعكس

(١) انظر : الفصل السابق من هذا الكتاب - المبحث الخامس « برواية التجربة الشخصية » .
الأدب القصصى

على النفوس بسببه من شعور باستقلال الشخصية وإحسان بالفردية^(١)، الأمر الذى منح بعض الكتاب طاقات جريئة لكى يحكوا حياتهم ، أو يقصوا أطرافاً من تلك الحياة ، محاكين فى هذا الاتجاه - قبل كل شيء - بعض كبار كتاب الغرب الذين صنعوا نفس الشيء ، فأخرجوا فى آدابهم آيات من الفن الرفيع .

ولقد ظهر الأدب المصرى . من هذه الكتابات - خلال الفترة التى يساق عنها الحديث - بعملين جليلين ، هما : « الأيام » لطفه حسين ، و « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

١ - « الأيام » لطفه حسين :

فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، وهو الجزء الذى ظهر فى هذه الفترة^(٢) انجبه الكاتب إلى التأريخ للفترة الأولى من حياته ، منذ الطفولة والنشأة فى القرية ، إلى الصبا والقدوم على القاهرة لإتمام الدراسة فى الأزهر . . ولم يقف الكاتب عند حدود ذاته وحياته الخاصة فحسب ، بل تجاوز ذاته وحياته ، إلى ذوات المتصلين به ، وحيوات أخرى قريبة منه ، ليؤرخ فى الوقت نفسه لحياة أسرة فقيرة هى أسرته ، باعتبارها نموذجاً لآلاف من الأسر المصرية ، وليسجل كذلك حياة قرية مصرية متخلفة هى قريته ، بوصفها صورة لعديد من القرى المتناثرة على أرض الوطن . . ولم يكن الكاتب مصوراً صادق اللمسات جرىء الألوان فقط ، وإنما كان ناقداً

(١) انظر : التمهيد الذى صدر به هذا الكتاب .

(٢) نشر هذا الجزء فى كتاب سنة ١٩٢٦ ، وكان المؤلف قد بدأ نشره مسلسلاً فى مجلة

« الهلال » سنة ١٩٢٦ . أما الجزء الثانى فقد ظهر بعد الفترة التى تؤرخ لأدبها .

ومصلحاً وموجهاً في نفس الوقت . فقد كان يتخذ من الصور التي يعرضها ، سبيلاً إلى تجسيم عيب أسرى أو اجتماعي أو تربوي ؛ لينبه إليه ويلفت الأنظار إلى إصلاحه والقضاء عليه . . فالكتاب يحكى مأساة الصغير الذي فقد بصره نتيجة لتخلف البيئة وإهمال النشء فيها ؛ فراح يتعرف على الدنيا ويتصل بالحياة بحواس ناقصة وإمكانات محدودة ، وبذل في سبيل ذلك الكثير من هدوء النفس وأمن السرب ومغالبة الضعف . . والكتاب يقدم صوراً عديدة حية لأسرة هذا الصبي ، من أبيه المثقل بحمل العيال وزحمة العمل ، إلى أمه المجهدة بشتون البيت ورعاية الأولاد والزوج ، ومن أخيه الأزهرى الذي كان المثل الأعلى للصبي ذات يوم ، إلى أخيه الآخر المدنى الذي اختطفه الموت وهو في عمر الورد ؛ ثم من تلك الأخت الطيبة التي كانت تحنو عليه وتؤثره بالرعاية والود ، إلى هذه الأخت الأخرى التي خلف فقدانها للأسرة حسرة لا يعلها إلا الحسرة على أخيها الذي دامه الموت . . كل هذا إلى حياة الأسرة في نظام عيشها ، وأسلوب علاقاتها ، وما يكون لها من أفراح حيناً وأتراح في كثير من الأحيان .

ويخرج الكتاب من رسم صور أسرية ، إلى تقديم مشاهد أكثر اتساعاً وأكبر حجماً ، هي مشاهد قروية . ويهتم بصفة خاصة « بالكتاب » الذي حفظ فيه الصبي القرآن ، ويتحدث عن « سيدنا » و « العريف » وغير هذين ممن يضمهم هذا « الكتاب » الذي يعتبر الخطوة الأولى في حياة أهل الريف الثقافية ، ويصور كيف كانت الحياة في هذا الكتاب وكيف كانت العلاقة بين المعلم والمتعلم ، لا تقوم على أسس سليمة ،

ومن العسير لذلك أن تنتج عقولا قوية أو أجساماً صحيحة أو نفوساً بعيدة عن التعقيد .

ولا يكتفى الكتاب بالحديث عن « سيدنا » كعلم من أعلام القرية في ميدان المعرفة ، بل يتحدث عن قاضى الشرع ، وعن إمام المسجد ، وعن بعض أصحاب الطرق الصوفية ، وعن أثر هؤلاء جميعاً على القرية ، حيث يغلب أن يوجه الناس بسبهم إلى الغيبات والخرافات ، ويقعون كثيراً في حبال الاحتيال واللوان الاستغلال .

ويمضى المؤلف فى عرض حياته ، وما حولها من حياة أسرته ، وما حول حياة أسرته من حياة القرية بقيمتها المادية والروحية ، وما فى ذلك كله من قسوة الظروف وظلام الأفق وشظف العيش ؛ حتى نراه قد أم حفظ القرآن ، واستوعب ما هو ضرورى من المعرفة الدينية لكى ياتحق بالأزهر . . ويصف لنا كيف كان أمله لا يحد ، وكيف كان شوقه إلى الأزهر والجلوس إلى شيوخه لا يوصف . إلى أن يوقفنا على فجيعته بخيبة الأمل وبرود الشوق . . فقد ذكر أنه جاء إلى القاهرة ، وذهب به أخوه إلى الأزهر ، فجلس يستمع إلى أول درس يلقيه الشيخ ، وكله حس مرهف وسمع مصغ . ولكن الشيخ بدأ يقول فى درس عن الطلاق : « ولو قال لها أنت طلاق ، أو أنت ظلام ، أو أنت طلال ، أو أنت طلاة ؛ وقع الطلاق ولا عبرة بتغير اللفظ . . يقول ذلك متغنياً به مرتلاً له ترتيلاً فى صوت لا يخلو من حشجة ، لكن صاحبه يحتال أن يجعله عذبا ، ثم يحتم هذا الغناء بهذه الكلمة التى أعادها طوال الدرس : (فاهم يا أدع ؟) وأخذ الصبي يسأل نفسه عن الأدع هنا ما هو ؟ حتى إذا انصرف عن

الدرس سأل أخاه : ما الأدع ؟ فقهقه أخوه ، وقال : الأدع : الجدع في لغة الشيخ . . .^(١) .

وهكذا يلفت الكاتب النظر بقوة إلى ما كان من تخلف الأزهر حينذاك ، وإلى وجوب الإسراع بتطويروه ورعايته ، كأمل ضخم للملايين من أبناء الوطن والبلاد الإسلامية أيضاً .

هذا ومعروف أن طه حسين بدأ يكتب أيامه بعد الضجة التي أثارت حول كتابه عن الشعر الجاهلي . فكأنه أراد من خلال التأريخ لحياته أن يعبر عن أمرين أساسيين ، كان التعبير عنهما ضرورياً بالنسبة إليه في هذه الظروف . أما الأمر الأول ، فهو تأكيد ذاته وتصوير عظمة كفاحه ، وعرض صفحات من جملده وثباته برغم أقسى الظروف . وأما الأمر الثاني فهو الكشف عن جذور جهل البيئة الثقافية التي تعرضت له ، وإدانة التخلف الفكري الذي قاوم تقدميته^(٢) .

وقد كان خروج المؤلف من ذاته إلى بيئته ثم إلى مجتمعه أول ما يُسجل له بالتقدير ، كما كان اهتمامه بالنقد والإصلاح ثاني ما يذكر له بالثناء . ثم كانت هذه الجوانب الفنية الممتازة التي ابتعد بها الكاتب عن الأسلوب المقالى المباشر ، ثالث ما يصعد بعمله إلى مكان رفيع .

وأولى هذه الوسائل الفنية انتقاء الحوادث انتقاء ملائماً ، وترتيبها ترتيباً فنياً ، وعرضها - في الغالب - عرضاً مصوراً صادقاً حياً ، حتى اتخذت أحياناً سمات قصصية جذابة ، ونبضت أحياناً أخرى بنبضات شعرية حارة .

(١) انظر : . الأيام « للدكتور طه حسين ج ١ ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٠٤ .

وثانية هذه الوسائل ، حكاية الكاتب للأحداث بطريقة الحديث عن الغائب ، وكأنه يتحدث عن شخص آخر غير شخصه ؛ وذلك ليعطى نفسه - وهو الكاتب الكبير - فرصة لإيراد الأفكار العالِية ، والصور الممتازة ، والأسلوب الأخاذ . بخلاف ما لو أجرى الكلام على لسان نفسه بطريق المتكلم ، فهنا كان ملزماً بحصر نفسه فيما يمكن أن يكون للشخص المتحدث في مرحلة الطفولة أو الصبا ، من أفكار وصور وعبارات^(١) .

وثالثة هذه الوسائل ، الميل إلى الإطلاق ، وعدم التحديد في الأسماء والأماكن عندما لا تدعو الضرورة ؛ وذلك لتكون الشخصيات التي يعرض لها ، والأماكن التي يتحدث عنها ، بمثابة الماذج التي يراها الراى في كثير غير شخصيات الكتاب ومسرح أحداثه^(٢) . فوالد الصبي ، هذا الرجل المثقل بالأعباء ، يسمى في الأيام « الشيخ » ، وبلدته تلك التي رزحت تحت الفقر الروحي والمادى ، تسمى « القرية » ، ومعلم الكتاب هو « سيدنا » ، وهكذا . ومن هنا نجد وجه « الشيخ » في كل أب مكافح من أجل عياله الكثيرين ، ونرى صورة القرية في كل قرية تعيش على التخلف والفقر ، ونطالع سيدنا في كل معلم ضئيل الحظ من المعرفة ، عديم الوسائل الفنية في تربية النشء .

على أن هناك بعض الملاحظات الطفيفة على « الأيام » باعتبار هذا العمل ترجمة ذاتية ، من شأنها أن تجعل محورها الأصلي شخصية

(١) انظر : المصدر السابق ص ٣٠٤ .

(٢) انظر : « الهلال » العدد الخاص بعه حين الصادر في أول فبراير ١٩٦٦ مقال

الأستاذ عبد الرحمن صدق ص ١٨ .

الكاتب . . ومن هذه الملاحظات ، أن المؤلف كان يترك المحور أحياناً ليقدّم أحاديث في موضوع معين يريد أن يدلى فيه برأى ، فتأتى هذه الأحاديث أقرب إلى المقالات منها إلى فصول من ترجمة الذات . ومن ذلك حديث المؤلف عن مصادر المعرفة في القرى ، وكونها تأتي أحياناً من بعض العلماء ، وأحياناً من بعض المتصوفة وأحياناً أخرى من الغيبيات والأساطير والسحر ، وتفصيل القول في ذلك تفصيلاً يجعل منها شيئاً يوشك أن يكون بعيد الصلة بالترجمة الذاتية . . ومن هذه الملاحظات أيضاً ، أن المؤلف كان يهتم أحياناً بالحديث عن شخصيات ضعيفة التأثير فيه ، ويقف عندها وقفات طويلاً ، على حين يوجز الحديث عن شخصيات أخرى من شأنها أن تكون قوية التأثير عليه ، وكان المنتظر أن يطيل عندها الوقوف . ومثال ذلك اهتمامه بعرض نماذج العلماء في القرية واختيارهم يمثلون المذاهب الأربعة ، ثم عبوره عبوراً سريعاً حين يتحدث عن أم الصبي وأكثر إخوته وأخواته ، ممن شأنهم أن يكونوا أوثق صلة بمحور « الأيام » وأقوى تأثيراً على بطلها ، وخاصة في هذه المرحلة المبكرة من عمره^(١) . . ثم من هذه الملاحظات بعد ذلك ، عدم التعاطف مع بعض الشخصيات التي من شأنها أن تستحق العطف^(٢) ، أو القسوة في التهمك ببعض البسطاء الذين حسبهم ما قست به عليهم الحياة . ومن ذلك حديث المؤلف عن « سيدنا » وقبح صوته وهو ينشد أبياتاً من البردة ، وقول المؤلف عن الصبي وإحساسه إزاء صوت هذا الشيخ وغنائه : « وما قرأ صاحبنا قول الله عز وجل . إن أنكر الأصوات لصوت الحمير ، إلا ذكر

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٠٧ - ٣٠٩ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٠٩ - ٣١٠ .

سيدنا وهو يوقع أبياتاً من البردة في طريقه إلى الجامع منطلقاً لصلاة الظهر ،
أو في طريقه إلى البيت منصرفاً من الكتاب^(١) .

على أن « الأيام » برغم ذلك من أروع الأعمال الأدبية في الأدب
المصرى الحديث ، وحسب صاحبه أنه بدأ به فن الترجمة الذاتية في هذا
الأدب . وقد اعتبره كثير من الدارسين أروع ما كتب طه حسين^(٢) . بل
اعتبره المستشرق الإنجليزي « جيب » أحسن عمل أدبي في الأدب المصرى
الحديث ، حين كتب عنه سنة ١٩٢٩^(٣) .

وهذه هي السطور الأخيرة من « الأيام » التي يتحدث بها المؤلف إلى
ابنته ، مختتماً حديثه عن الكفاح ضد التخلف والفقر والعجز ، بذكر
ما كان للحب الخلاق والزوجة الواعية والاستقرار الأسرى من فضل ،
فيقول :

« عرفته في الثالثة عشرة من عمره حين أرسل إلى القاهرة ليختلف إلى
دروس العلم في الأزهر ، إن كان في ذلك الوقت لصبيّ جيدٌ وعمل . كان
نحيلاً شاحب اللون مهمل الزى أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى ، تفتحه
العين اقتحاماً في عباته القذرة وطاقينه التي استحال بياضها إلى سواد قائم ،
وفي هذا القميص الذي يبين أثناء عباته ، وقد اتخذ ألواناً مختلفة من
كثرة ما سقط عليه من الطعام ، وفي نعليه الباليين المرقعتين . تفتحه
العين في هذا كله ، ولكنها تبسم له حين تراه — على ما هو عليه من
حال رثة وبصر مكفوف — واضح الجبين مبتسم الثغر ، مسرعاً في مشيته

(١) انظر : « الأيام » للدكتور طه حسين ص ٢٨ .

(٢) انظر : الأدب العربى الحديث في مصر للدكتور شوق ضيف ص ٢٨٤ .

(٣) انظر : رأى « جيب » في كتابه .

إلى الأزهر . لا تختلف خطاه ولا يتردد في مشيته ، ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين . تفتح له العين ولكن تبسم له ، وتلاحظه في شيء من الرفق . حين تراه في حلقة الدرس ، مصغياً كله إلى الشيخ يلتهم كلامه التهاماً ، مبتسماً على ذلك لا متألماً ولا متبرماً ، ولا مظهراً ميلاً إلى لهو ، بينما الصبيان من حوله يلهون أو يشربون إلى اللهو . . . عرفته يا ابنتي في هذا الطور ، وكم أحب لو تعرفينه كما عرفته ، إذن تقدرين ما بينك وبينه من فرق . ولكن أنتى لك هذا وأنت في التاسعة من عمرك ، ترين الحياة كلها نعيماً وصفوا . عرفته ينفق اليوم والأسبوع والشهر والسنة لا يأكل إلا لوناً واحداً ، يأخذ منه حظه في الصباح ، ويأخذ منه حظه في المساء ، لا شاكياً ولا متبرماً ولا متجلداً . ولا مفكراً في أن حاله خليقة بالشكوى . ولو أخذت يا ابنتي من هذا اللون حظاً قليلاً في يوم واحد ، لأشفقتُ أمك ولقدمت إليك قدحاً من الماء المعدنى ، ولانتظرت أن تدعو الطبيب . لقد كان أبوك ينفق الأسبوع والشهر ولا يعيش إلا على خبز الأزهر ، وويل للأزهريين من خبز الأزهر ، إن كانوا ليجدون فيه ضرراً من القش واللوانا من الحصى وفنوناً من الحشرات . وكان ينفق الأسبوع والشهر والأشهر لا يغمس هذا الخبز إلا في العسل الأسود ، وأنت لا تعرفين العسل الأسود ، وخير لك ألا تعرفيه . . .

« وكذلك كان يعيش أبوك جاداً مبتسماً للحياة وللدرس ، محروماً لا يكاد يشعر بالحرمان . حتى إذا انقضت السنة وعاد إلى أبيه يسألانه كيف يأكل ؟ وكيف يعيش ؟ أخذ ينظم لهما الأكاذيب ، كما تعود أن ينظم لك القصص ؛ فيحدثهما بحياة كلها رغد ونعيم ، وما كان يدفعه

إلى هذا الكذب حب الكذب ، إنما كان يرفق بهذين الشيخين ، ويكره أن ينبتهما بما هو فيه من حرمان ، وكان يرفق بأخيه الأزهرى ويكره أن يعلم أبواه أنه يستأثر دونه بقليل من اللبن . كذلك كانت حياة أبيك في الثالثة عشر من عمره . فإذا سألتني كيف انتهى إلى حيث هو الآن ؟ وكيف استطاع أن يهيئ لك ولأخيك ما أنما فيه من حياة راضية ، وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثيرين من الناس ما يثير من حسد وحققد وضغينة ؛ إن سألت كيف انتقل من تلك الحال إلى هذه الحال ، فليست أستطيع أن أجيبك . وإنما هناك شخص آخر هو الذي يستطيع هذا الجواب . فسله ينبئك . أتعرفينه ؟ انظري إليه ، هو هذا الملك القائم ، الذي يحنو على سريرك إذا أمسيت لتستقبلي الليل في هدوء ونوم لذيذ ، ويحنو على سريرك إذا أصبحت لتستقبلي النهار في سرور وابتهاج . ألسنت مدينة لهذا الملك بما أنت فيه من هدوء الليل وبهجة النهار .

« لقد حنا يا ابنتي هذا الملك على أبيك ، فبدله من البؤس نعيما ، ومن اليأس أملا ، ومن الفقر غنى ، ومن الشقاء سعادة وصفوا . ليس دين أبيك لهذا الملك بأقل من دينك ، فلتعاوني يا ابنتي على أداء هذا الدين ، وما أنما ببالغين من ذلك بعض ما تريدان ^(١) » .

٢ - « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم :

برغم أن هذه اليوميات ^(٢) تعرض لفترة من حياة المؤلف خلال عمله

(١) انظر : الأيام ص ١٢٥ - ١٣٩ .

(٢) ظهرت « يوميات نائب في الأرياف » في طبعها الأولى سنة ١٩٣٧ . وكان ينشرها قبل ذلك سلسلة في مجلة الرسالة .

الوظيفى كوكيل نيابة فى الريف ، قد جاء حظ تلك الحياة ضئيلا فى اليوميات ، حتى أوشكت تلك الحياة أن تكون نافذة نطل منها على كثير مما التقطه حس الكاتب المرفه من مظاهر الفقر والجهل والقهر ، التى كانت مفروضة على الريف المصرى ، أيام تسجيل المؤلف ليومياته .

فقد حدثنا المؤلف عن عمله كوكيل للنيابة ، وعن حياته وحيدا أعزب فى أعماق الريف وميله إلى التأمل والنقد^(١) ، كما حدثنا عن نفرتة من جو الموظفين وما درجوا عليه من تزجية للفراغ بأمور قد تمس هيبة العمل ، وقد تضيع الوقت وتسيء إلى السمعة^(٢) ، ولم يفته أن يكون صريحا حين حدثنا عن افتتانه بالجمال ووقوعه تحت تأثيره ، حتى ولو كان جمال فتاة تعتبر طرفا فى قضية^(٣) . ولكن إلى جانب هذا العنصر الشخصى البسيط ، حدثنا المؤلف عن تخلف القرية اقتصاديا وصحيا وفكريا وإداريا . كما حدثنا عن جمود كثير من نظم القضاء ، وانفصالها عن طبيعة المجتمع الذى من شأنها أن ترعى العدالة فيه ، واهتمامها بالشكليات والمظهريات وحرفية القوانين واللوائح ، أكثر من اهتمامها بإحقاق الحق ، وإقرار العدل . كما حدثنا عن فساد بعض رجال الإدارة وبعدهم عن أن يكونوا أمناء على الأمن وحماية لحقوق الناس وأرواح المواطنين ، واهتمامهم قبل كل شيء بمكاسبهم وسيطرتهم وإرضاء الرؤساء الأعلى منهم ، حتى ينتهى الأمر إلى خضوعهم المطلق لوزير الداخلية ، الذى كان عادة رئيسا للوزراء ، والذى

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٩٤ .

(٢) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٦٢ .

(٣) انظر : حديثه عن إحساسه بالفتاة « ريم » فى يوميات نائب فى الأرياف ص ٢٦

كان يمثل غالباً حزباً من الأحزاب المتطاحنة على السلطة ، والمسخرة كل شيء لمصلحتها الشخصية .

وقد عرض المؤلف كل ذلك في شكل صور متتابعة أساسها الملاحظة الشخصية والتأمل الذاتى والتجربة المعيشة ، التى أتاحها العمل المتصل بكل هذه الأطراف . . كذلك جعل المؤلف محور هذه الصور حكاية بسيطة تبدأ بالغموض وتنتهى بالغموض ، لتشير إلى الظلام والجهل وعدم اتضاح الرؤية فى هذا الريف البائس . . ثم عرض الكاتب كل هذه الأحاديث فى شكل يوميات يبدأ كل واحدة منها بذكر التاريخ ، ثم يشرع فى السرد والوصف والتعليق والنقد . . وقد كانت اليوميات محدودة العدد ، فهى تبدأ بالحادى عشر من أغسطس ، وتنتهى بالثالث والعشرين منه . ولكنها مع ذلك زاخرة باللوحات الحية والصور النابضة والنقذات الجريئة والتوجيهات الحكيمة .

فقد أخبرنا المؤلف أنه تلقى إشارة ذات ليلة بوقوع حادث إطلاق عيار نارى على رجل فى إحدى القرى ، فكان عليه أن يغادر المركز ويذهب للتحقيق فى تلك القرية . وفعلاً توجه فى شبه قافلة تتألف منه ومن مساعده وكاتبه والمأمور وبعض الجند ، وقد صاحب الجميع رجل مجذوب اسمه « الشيخ عصفور » ، تعود أن يصحب رجال البوليس فى مثل تلك التحركات ؛ لأن المأمور كان يعطف عليه وكان الجنود يستريحون إليه . وحين فُتح التحقيق بدا سبب إطلاق النار غامضاً كل الغموض ؛ فالرجل ليس له خصوم ، بل ليس له أقارب . وبينما وكيل النيابة فى حيرة شديدة، سمع « الشيخ عصفور » يغنى موالاً يقول فيه : « فتش عن النسوان ، تعرف سبب الحزان » ، فتنبه إلى أنه يمكن أن يكون وراء الجريمة امرأة . فتحرى حتى عرف أن لهذا المجنى عليه

أخت زوجة تسمى «ريم» ، فاستدعاهما ليسألها ، عليها تهدي إلى سبب الجناية فلم يجد عندها تفسيراً . ولما كان الوقت قد تأخر به ، وكان عليه أن يحضر جلسة الصباح في محكمة المركز كوكيل نيابة بجانب القاضي ؛ فقد رأى أن يعود إلى المركز ، وأن يصحب معه «ريم» حتى يفرغ للتحقيق معها على مهل .

وفي المركز طلب الأمور أن تكون «ريم» في بيته حتى تستدعى للتحقيق . وبرغم خوف وكيل النيابة عليها من أطماع الأمور ، وافق مكرهاً . ولكنه انتهر فرصة ورود إشارة من إحدى القرى ، بالعثور على مسار على شريط السكة الحديد يهدد قطاراً ، فاستدعى الأمور ، واصطحبه إلى تلك المهمة ، حتى لا يمكنه من الاختلاء «بريم» .

ويعود وكيل النيابة إلى المركز من جديد ، ويحضر بعض الجلسات القضائية المرهقة المملة ، كما يقوم ببعض التحقيقات السطحية البعيدة عن المنطق وتقدير ظروف الناس .

وبعد أن يفرغ من هذه الأعمال ويحاول أن يشرع في نظر قضية العيار الناري ، ويطلب «ريم» ؛ يبلغ أنها قد هربت مع المجدوب «الشيخ عصفور» . وبعد لأي يعثر على «الشيخ عصفور» فقط ، وعند سؤاله لا يجيب بشيء عن مصير «ريم» ، ولا يفلح معه إغراء أو تهديد ، ويعود الأمر إلى الغموض .

ويتجه المحقق إلى تلمس خيط يقربه من مصير «ريم» التي يمكن أن تكون مفتاح القضية ، فيسأل الأمور ومساعديه أن يحضروا إليه فتي اسمه «حسين» كان قد خطبها فرفضه زوج أختها المحجى عليه . ولكن الأمور ومساعديه يعتلون بأنهم مشغولون بسبب التغيير الوزاري وما يتبعه من تغيير

العمد ، وما سوف يكون من إعداد للانتخابات الجديدة ، التى كانت تتبع التغيير الوزارى عادة .

وهكذا يحاول وكيل النيابة الاعتماد على نفسه فى تحرى الأمر ، فيستدعى كل من يظن أنه « حسين » هذا الذى كان قد خطب « ريم » . ولكنه لا يظفر بشيء . وأخيراً تأتبه إشارة بالعثور على الفتاة غريقة . . وتسدل الستارة على قصة العيارالنارى بموت المحبى عليه ، وبموت الفتاة التى كان من الممكن أن تهدى إلى شيء .

وبسبب تكدر العمل على وكيل النيابة ، وبدافع الخضوع « للروتين » الذى يطالب فقط بتسديد الخانات ، يغلق وكيل النيابة القضية بأن يؤثر عليها : « تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل^(١) » .

هذه هى الحكاية البسيطة التى اتخذها المؤلف نافذة يطل منها - ونطل معه - على تخلف الريف ، وفساد الإدارة وجمود القضاء ، أيام عبث الحياة السياسية الحزبية . فقد انتهز الكاتب فرصة ذهابه إلى بعض القرى للتحقيق أو اتصاله ببعض القرويين فى مجال العمل ، وحدثنا عما كان من انحطاط المستوى المادى والصحى والثقافى للريفيين ، وعن وقوعهم تحت قهر العمدة الواقع بدوره تحت سلطان المأمور . . كذلك انتهز الكاتب فرصة عمله مع رجال الإدارة ليحدثنا عما كان من سطحية هؤلاء وتسلطهم وجشعهم ، حتى لا يهتم المأمور إلا بما يقدم العمدة من طعام ريفى دسم ، ولا تنال العدالة من مساعدته إلا تسديد الخانات وإتمام الشكليات ، حتى ولو أدى ذلك إلى إفلات الجناة أو إلباس التهم للمظلومين . . بل إنه هو وأعوانه يقصرون

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١٧١ .

فى البحث والتحرى لمساعدة النيابة ، بحجة أنهم مشغولون بالتغير الوزارى ، وما يتبعه من تبديل العمد ، وما يعقب ذلك من إعداد لتزوير الانتخابات . كذلك انتهز المؤلف فرصة عمله فى التحقيقات وحضور الجلسات ، ليكشف لنا عما كان من جمود القانون وانفصاله عن حياة الناس وعدم ملاءمته لهم . فيذكر لنا مثلاً كيف حقق مع رجل رينى فقير لأنه اقتلع « كوز ذرة » من أحد الحقول ليسد به جوعه ، وكيف أن منطق الرجل كان أقوى من منطق القانون ، ومع ذلك حكم عليه بالحبس . كذلك يذكر لنا المؤلف كيف حضر محاكمة آخر لأنه غسل ملابسه فى التربة ، وكان عجب الرجل لا يجد ، لأن الدولة تحاكمه على أنه سلك من أجل النظافة الطريق الذى ليس أمامه سواه .

كذلك انتهز المؤلف فرصة عمله مع القضاة ووصف لنا ما كان يترتب على عمل بعض هؤلاء فى المراكز وحياتهم فى القاهرة ، من اضطرابهم إلى التعجل فى نظر القضايا ، واهتمام بعضهم بحمل بعض خيرات الريف أكثر من اهتمامهم بتحقيق العدل ؛ كهذا القاضى الذى كان يحضر فى الصباح فيطلق الأحكام قبل أن يسمع بقية أقوال المتقاضين والشهود ، بل كان يتم بعض واجبات وظيفته فى المحطة ، لأنه يريد أن يدرك قطار الظهر ، حيث يكون الحاجب قد اشترى له البيض واللحم ، وأدركه قبيل قيام القطار .

وهكذا كشف المؤلف من خلال حديثه عن حياته الوظيفية ، وعن طريق الترجمة لحياته فى فترة من فتراتنا ؛ عن كثير من العيوب الاجتماعية والخلقية ، واهتم فى المقام الأول بالريف ووجوب العناية به مادياً وصحياً وفكرياً وإدارياً ، كما اهتم بنظام الشرطة ووجوب حمايته من الاستغلال

والنغمة والمظهرية ، كما عنى بنظام القضاء ، وحتمية تخليصه من الجحود
و « الروتين » ومن خلعة اللوائح والنصوص أكثر من خلعة العدالة وروح
القانون .

ويلاحظ أن المؤلف قد عمد إلى السخرية في كثير من تصويره للعيوب ،
وقد جرت السخرية إلى المبالغة أحياناً . وكانت المبالغة موقفة إلى درجة كبيرة
لأنها كانت بمثابة الرسم « الكاريكاتيرى » الذى يجود فى مجالات التجسيم
والتضخيم والتركيز ، وكل ذلك مطلوب والمؤلف بصدد الحديث عن عيوب
يجب أن تجسم وتضخم ويركز على مواطن الخطرفيها . وهذا الأسلوب من أجود
ما وفق إليه الحكيم فى هذا العمل .

كذلك، وفق الكاتب فى الخروج من ذاته إلى عمله ، وتجاوز عمله إلى
مجالات هذا العمل وارتباطاته ، وما يكون لهذه وتلك من صلات بالناس .
حتى بدا جانب الذات متوارياً فى تلك اليوميات ، واتضح الناس ومشكلاتهم
المتصلة بعمل صاحب اليوميات والواقعة تحت ملاحظته وفى نطاق تجربته .
وهذا المضمون من أجود ما وفق إليه الحكيم كذلك .

غير أنه يلاحظ أن الكاتب برغم تقده المار وتوجيهه السليم ، كان فى
بعض المواطن لا يتخذ موقفاً إيجابياً — ولا نقول ثورياً — بل كان يكتفى
بإظهار المرارة ، أو عدم الرضا ، ولكنه آخر الأمر يستسلم ويفعل ما تفرضه
الأوضاع المتخلفة ، وما يفعله الآخرون ممن يوجه إليهم النقد . . ومن
ذلك حادثة تفتيش السجن تفتيشاً شكلياً ، حيث أقر هذه الشكلية ،
برغم علمه بزج رجال البوليس بالأبرياء فى حجرة التبن ، لمجرد أنهم ليسو من
المرضى عنهم سياسياً من الحزب الحاكم الجديد^(١) . . ومن ذلك إنهاؤه لقضية

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١١٩ - ١٢٠ .

المجنى عليه لتخلي رجال الإدارة عن مساعدته ، ولاهتمام وزارة العدل بمجرد التصرف في القضايا وتسديد الكشف^(١) ومن ذلك أيضاً نومه أثناء حضور بعض الجلسات برغم مسئوليته الضخمة التي لا يعفيه منها التعب ولا كثرة العمل^(٢) ، فقد كان من الممكن نيل إجازة أو ترك العمل كلية ، فهذا خير ألف مرة من عدم تحقيق العدل في أمور المتقاضين .

كذلك يلاحظ أن المؤلف كان يبدو أحياناً غير متعاطف مع الريفيين ، برغم دفاعه عنهم ونقده الأوضاع من أجلهم . فالقارئ يحس أحياناً أن المؤلف يكاد يشمتهم ، أو يوشك أن يتعالى عليهم برغم حبه لهم واهتمامه بقضاياهم . ومن ذلك تعليقه على جماعة من الريفيين كانوا عنده في تحقيق ثم انصرفوا ، فقد ذكر أن رائحة المكان بدت كريهة بعد انصرافهم ، مما جعله يستدعى الحاجب لفتح النوافذ ، فيفعل الحاجب وهو يقول عن الفلاحين : « هذا الجاموس الأبيض الذي لا ينبغي إدخاله حجرات الحكومة^(٣) » .

وقد لجأ المؤلف إلى العامية غالباً في الحوار ، وهذا مذهب فني من حق الكاتب أن يأخذ به ، ولكنه كان يعرب بعض الألفاظ العامية ، أو يخلط بين العامية والفصحى ، مما اضطربت معه لغة الحوار أحياناً^(٤) .

(١) انظر : « يوميات نائب في الأرياف » ص ١٧٦ .

(٢) انظر : « يوميات نائب في الأرياف » ص ٤٠ .

(٣) انظر : « يوميات نائب في الأرياف » ص ٧٠ .

(٤) اقرأ مثلاً في صفحة ٦٥ من « يوميات نائب في الأرياف » قول الفلاح : « أنا من جوعى

نزلت غيظ من الفيطان سحبت لي كوزاً » وقوله : « هات لي شغل وعيب على إن كنت أتأخر لكن الفقير

منا يوماً يلقى عشرة ما يلقى غير الجوع » وقوله : « القانون يا جناب البك على عيننا وراستا لكن برده

القانون عنده نظر » .

على أن « يوميات نائب في الأرياف » برغم ذلك من أهم الأعمال الفنية في الأديب الحديث ، وهي من أروع كتابات الحكيم وأكثرها أصالة ؛ وذلك بما سنت من شكل أدبي مبتكر ، وبما اتجهت إليه من اتخاذ الذاتية معبراً الى الموضوعية ، ثم بما حوت من نقد اجتماعي موجه ، وتصوير فني رائع ، وروح فكاهي ساخر ، وأسلوب أدبي رشيق .

وهذا نموذج من « يوميات نائب في الأرياف » ربما يقرب ما رصد لها من سمات . . . يقول الحكيم واصفاً ما كان في إحدى جلسات التحقيق ، وما دار بين وكيل النيابة وبعض المتهمين من أهل الريف :

« وظهر الحاجب فأمرته بإحضار المتهم الأول فلدخل رجل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب كأنه شعر ضبع . . .

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

— من جوعى !

فنظر المساعد إلى وقال في لهجة الانتصار :

— « اعترف الرجل بالسرقة » .

فقال الرجل في بساطة :

— ومن قال إني ناكر ، أنا صحيح من جوعى نزلت في غيط من الغيطان

سحبت لى كوزاً . . .

— سين ، يا راجل لماذا لا تشتغل ؟

— جيم ، يا حضرة البك هات لى شغل وعيب على إن كنت أتأخر .

لكن الفقير منا يوماً يلتقى وعشرة ما يلتقى غير الجوع .

— أنت فى نظر القانون متهم بالسرقة .

... - القانون يا جناب البك على عيننا وراسنا . لكن برده القانون عنده
نظر ويعرف أنى لحم ودم ومطلوب لى أكل .

- لك ضامن يضمنك ؟

- أنا واحد على باب الله .

- تدفع كفالة ؟

- كنت أكلت بها .

- إذا دفعت يا رجل خمسين قرشاً ضمان مالى يفرج عنك فوراً .

- خمسين قرش ! وحياة راسك أنا ما وقعت عيني على صنف النقدية
من مدة شهرين . التعريفة نسبت شكله ! ما أعرف إن كان الحد للساعة
(مخروم) من وسطه والآن سدوه . . .

- يحبس المتهم احتياطياً أربعة أيام ويجدد له ، ويعمل له فيش وتشبيه
اسحبه يا عسكري . !

فقبل الرجل كفه وجهاً وظهراً حامداً ربه :

- وماله . الحبس حلو . نلتى فيه على الأقل لقمة مضمونة .

السلام عليكم . . .

ونخرج الرجل يلب وقد وضع فى معصمه القيد . . .

وطلبت القضية التالية . فظهر العسكري ومعه آخر ، وفتحوا باب مكتبي
على مصراعيه وجذبوا إلى داخل الحجرة أكثر من ثلاثين رجلاً وامرأة وولداً قد
شدوا فى حبال الليف . . . ، فما تماكنت أن صحت لمنظرهم :

- الله أكبر ! مواشى طالعة سوق السبت ؟ حل الحبال يا عسكري !

فقال العسكري وهو يحمل بأسنانه عقدة الحبل :

- فتشنا يا سعادة البك بيوتهم وجدنا فيهم المنزوعات . . . وباق

غيرهم من أهل الناحية تحت التفتيش، والقبض بمسرفة حضرة الملاحظ وأورطة الهجاة .

فأدركت بصرى فى هؤلاء الآدميين ، واستعدت فى مخيلتى ما قرأته الساعة عن تهتمهم فى الأوراق التى أمامى وقلت :

— ممنوعات !

فاستدرك الحارس :

— الملابسات يا فتى .

نعم إن ما قرأت الساعة هو أن سيارة كبيرة كانت تحمل أكياساً ضخمة مملوءة بمختلف الملابس القطنية والصوفية من معاطف وستر وسراويل . . . لحساب متجر فى القاهرة من المتاجر الشهيرة . وكانت تجتاز ليلاً بكل هذا جسر الترعة المحاذية لدائرة الناحية ، فسقط منها فى الماء كيس كبير مفعم بألوان الملابس ، ولبت الكيس فى أعماق الترعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة ، فهرعت تلك البلدة العارية إلى ذلك الكنز الذى لا يشابه كل الكنوز . . . إلى أن رآهم رجال الحفظ واستكثروا عليهم النعمة وعدوها بالنسبة لهم « ممنوعات » . . . ورأيت أول الأمر أن أسألمهم جملة على أظفر منهم باعتراف ييسر مهمتى ، فألقيت عليهم نظرة شاملة :

— مرقم الملابس ؟

فأجابنى من بينهم صوت عميق رزين :

— أبداً والله ما مرقنا ولا نعرف السرقة ، البحر رى علينا الكيس وكل

واحد منا طال نصيبه .

فقلت للرجل من فورى :

— نصيبه ؟ ! هو الكيس ملك البحر والا له أصحاب !

فأجاب الرجل في صوته العميق الهادئ :

— راح من بالنأ أن له أصحاب يا حضرة البك ربنا يعلى مراتبك ! أراف

بحال الفلاحين المساكين !

— المسألة مسألة قانون والقانون صريح : إن كل من وجد شيئاً مملوكاً

للغير وحفظه بنية امتلاكه يعامل معاملة السارق . فهمتم ؟

— فهمنا يا حضرة البك . لكن . . بقى الكساوى كانت قدام نظرنا

ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذه عريان . . .

— انت يا راجل فاكرا الدنيا فوضى . والا فيه قانون وحكومة ؟

ويظهر أن الرجل لم يستطع صبراً فقال :

— بقى هى الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا تكسينا ولا تركنا

ننكسى .

— أنا مضطر إلى حبسكم

— يا جناب البك أنتم فتشتم دورنا وسحبتم الكساوى منا . والعيال

الفرحانة عادت تبكى ورجعنا لأصلنا . بقى الحبس له لزوم ؟ !

— أفرج عنكم ب ضمان مالى .

— مالى ؟ ! الفلاحين عرايا يا حضرة النايب !

— تفضلوا من غير مطرود ، دماغى وجعنى ، والمناقشة مع أمثالكم

ضياع وقت . القانون صريح وأنا مقيد بنصوص أشد من الحبال الموضوعة

فى أيديكم . المسألة عندى قبل كل شىء مسألة قانون . يحبس المتهمون

كلهم احتياطياً أربعة أيام ، ويجدد لهم ، ويعمل لهم فيش وتشبيه ،

اسحبهم يا عسكرى !

فخرجوا جميعاً في صف طويل وفي ذيلهم رجل يقول هامساً :

— بحسونا لأن ربنا كسانا !

وهذا المكان . ولكن رائحة كريهة انتشرت في الحجرة ، فناديت
الحاجب وأمرته بفتح النوافذ ، ففعل وهو يلحن بصوت خافت هذا الجاموس
الأبيض الذي لا ينبغي إدخاله حجرات الحكومة^(١) .

(١) انظر : « بيوت نائب في الأرياف » ص ٦٤ - ٧٠ .

الفصل الرابع

المسرحية

تأصيل الأدب المسرحي

كان النشاط المسرحي قد تضاعف في أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقته ، التي كانت فرقة طليعية في ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحي في أوائل سنوات هذه الفترة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ، حيث تعددت الفرق المسرحية التي لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأستاذة لفن التمثيل في مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة : فرقة منيرة المهدية ، وفرقة عبد الرحمن رشدي ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقي الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحاني ، وفرقة على الكسار^(١) .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلي ، وأصبح الجانب الجاد في المحل الثاني . ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد في أوائل الفترة التي نسوق عنها الحديث^(٢) ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل في سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس التي كونها يوسف وهبي سنة ١٩٢٣^(٣) ، هي الفرقة التي اضطاعت بهذه المهمة^(٤) .

(١) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام الصادر في ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال فى مقدمتها ، ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التى بدأت تجذب المشاهدين وتحولهم من المسارح إلى دور الخيالة^(١) .

وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين ، وعهد برياستها إلى الشاعر الكبير خليل مطران :

وهكذا استمر النشاط المسرحى حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل تلك الفرق الأهلية العديدة ، التى كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل تلك الفرقة الحكومية التى كانت تحمل اسم الفرقة القومية .

ومن خلال أعضاء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عديد ، ويوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ، وزكى طليبات ، وحسين رياض ، وفؤاد شفيق ، وأحمد علام ، وسليمان نجيب ، كما تألفت أسماء : روز اليوسف ، وفاطمة رشدى ، وأمينة رزق ، وزينب صدق .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة افتتاح أول معهد للتمثيل ، ذلك المعهد الذى أشرف على إنشائه زكى طليبات ، والذى ما لبث أن أغلق فى عهد صدق وعلى يد وزير المعارف فى عهده حلمى عيسى ، بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن برغم إغلاق هذا المعهد فى ذاك العهد ، قد

(١) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليل ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد النوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر فى ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

أسهم هو الآخر في النشاط المسرحي وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالاً وفساءً ، مثل : حسين صدقي ، وأحمد بدرخان ، وروحية خالد ، وزوز حملي الحكيم^(١) .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة ظهور أول مجلة للمسرح ، وهي تلك المجلة التي كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمي ، والتي كان يكتب فيها التابعي أول كتاباته في النقد الفني^(٢) .

وكما سبب هذا النشاط المسرحي تأتت عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماح عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفي جمعه ، وعباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عزى ، ثم يوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حيناً والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى كل هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحي لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة ؛ فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء ، التى كانت تلقى ظلماً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلاً وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمد تيمور ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمد تيمور ص ٧٤ .

الكبير أحمد باشا تيموز . كما يذكر عبد الرحمن رشدي^(١) ، وهو المحامي اللامع الذي أثر خشبة المسرح على منصة الدفاع . كما يذكر محمد عبد الرحيم^(٢) ، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص في إنجلترا ، والذي كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل ، والذي قام بدور البطولة في بعض المسرحيات^(٣) . ثم يذكر يوسف وهبي ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذي أثر دراسة التمثيل في إيطاليا على دراسة أى شيء آخر ، ثم كرس حياته لهذا الفن برغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه^(٤) .

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى التامى أثر واضح على أدب المسرح . فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة – التى لا يصل كثير منها إلى مستوى الأدب – ظهرت نصوص مسرحية أدبية متنوعة تقوم على ما عرف لهذا الفن من أصول فنية^(٥) .

وقد نمت هذه النصوص الأدب المسرحى – الذى ولد غضاً في الفترة السابقة^(٦) – وجعلته نوعاً أصيلاً من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمت أدب المسرح وأصلته ،

(١) انظر المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) هوشيق الرائد القصصى محمود طاهر لاشين .

(٣) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمد تيموز ص ٦١ وما بعدها .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمد تيموز ص ٧٧ وما بعدها .

(٥) عن الأصول الفنية للمسرحية يمكن أن يقرأ :

The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton

Initiation a L' Art Dramatique; Variétés : Jean Béraud

(٦) انظر : « تطور الأدب الحديث في مصر » للمؤلف – الفصل الثالث – المقال الذى

عنوانه : « المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

قد تجملت في نتاج علمين من أعلام الأدب المصري ، هما أحمد شوقي ،
وتوفيق الحكيم . فعلى جهود الأول تم تأصيل المسرحية الشعرية ، وعلى جهود
الثاني تم تأصيل المسرحية النثرية . وفيما يلي حديث عن أعمال كل من الكائنين ،
التي تعتبر من ثمار الفترة التي يُساق عنها الحديث :

١ - مسرحيات شوقي^(١) :

أتاحت لشوقي دراسته في فرنسا ، فرصة الاتصال بالمسرح والاطلاع على
الأدب المسرحي ، وقد عُرِف عنه أنه كان كثير التردد على مسرح
« الكوميدي فرانسيز » كلما وافته فرصة لزيارة العاصمة الفرنسية^(٢) . وعن هذا
الطريق عُرِف الكثير مما كان يعرض في هذا المسرح وغيره من مسرحيات
كلاسيكية ورومانتيكية وحديثة . وكانت هذه المعرفة بالإضافة إلى طموح الشاعر
وروح التجديد الكامنة فيه ، هي التي دفعته أثناء دراسته في فرنسا سنة ١٨٩٣ ،

(١) ولد شوقي سنة ١٨٦٩ ، ونشأ في بيئة أرستقراطية ، وتعلم في مدارس القاهرة الابتدائية
والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج في قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فمِن بالقصر في عهد
توفيق ، ثم أرسل في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم
انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتى حصل على إجازة الحقوق . وأتيح له أن يطوف في
فرنسا ، وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجي بالقصر ، وكان من
حاشية الخديوي كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديوي عباس
في تركيا فنعه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوقي إلى إسبانيا ،
حيث ظل في « برشلونة » أيام الحرب . ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس في جنوب إسبانيا .
وقد بوع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفي سنة ١٩٣٢ .

اقرأ عنه في : شوقي شاعر العصر الحديث للدكتور شوقي ضيف ، وأبي شوقي لحسين شوقي ،
وحافظ وشوقي للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربي المعاصر في مصر
للدكتور شوقي ضيف .

(٢) انظر : « أبي شوقي » لحسين شوقي ص ١٠٩ - ١١٠ .

إلى كتابة أولى محاولاته في فن المسرحية . فكتب « على بك الكبير » وبعث بها إلى مصر . ولكنها لم تصادف التوفيق الذي كان يحلم به ، فانصرف عن كتابة المسرحيات إلى تدبيج القصائد ، حتى بلغ في ذلك غاية لم يصل إليها أكثر الشعراء ، ولكن هذه المحاولة — برغم عدم استمرارها ، وبرغم عدم نجاحها — كانت ميلاد الأدب المسرحي الشعري^(١) في مصر .

وحين بويج شوقي بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، عقب إعادة طبع ديوانه الشوقيات ، وبعد إسهامه بشعره في كثير من القضايا العربية ، كان الازدهار المسرحي يلفت الأنظار ، ويشجع ذوى المواهب على الإسهام في هذا الميدان الجديد . وكان كثيرون من خصوم شوقي يأخذون عليه حصر نفسه في الشعر الغنائي ، كما كان كثيرون من أصدقائه يودون لو أمد المسرح بفيض من موهبته . وأمام كل هذه الظروف ، ورغبة من الشاعر الكبير الذي بويج بالإمارة ، في أن يؤكد اقتداره ، ويتوج جهوده ؛ بدأ يكتب للمسرح من عام ٢٧ ، وظل هذا اللون من الكتابة أهم ما يشغله إلى عام وفاته سنة ١٩٣٢^(٢) . وفي هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة ، وأعاد كتابة المسرحية القديمة التي كان قد كتبها في الفترة السابقة سنة ١٨٩٣ ، كما كتب مسرحية نثرية ، فتم له بذلك سبع مسرحيات . وهذه المسرحيات منها ست مآس ، وأما السابعة فهي ملهاة . ومآسى شوقي الست هي : « على بك الكبير » و « مصرع كليوباترا » و « مجنون ليلى » و « عنزة » و « قمباز » و « أميرة

(١) اقرأ حديثاً عن ذلك في : « تطور الأدب الحديث في مصر » للمؤلف — الفصل الثالث — المقال الذي عنوانه المسرح وأولية الأدب المسرحي ، وقرأ حديثاً عن هذه المسرحية في الفقرة « ب » من ذلك المقال .

(٢) كانت سنة ٣١ ، ٣٢ أحفل سنوات الشاعر بالنتاج المسرحي ، فقد أخرج فيها أكثر مسرحياته ، كما يشير إلى ذلك ابنه حسين شوقي في كتابه « أب شوقي » ص ١٥٨ .

الأندلس ، وهى المسرحية الثرية الوحيدة . وأما الملهاة فهى « الست هدى » وقد كتبها شعراً كالمآسى الخمس الأولى^(١) .

وقد اختار شوقى لمآسيه المجال التاريخى . كما اتخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً متأثراً فى كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة « كورنى »^(٢) . وفى سبيل هذه الغاية كان يسمح لنفسه أن يغير بعض التفاصيل التاريخية ويحور فى بعض الأحداث غير الرئيسية ، ويفسرها تفسيراً يتلاءم مع الهدف الذى يقصد إليه . وقد عيب عليه ذلك ، ولكن الحق أن مثل هذا التصرف فى مادة التاريخ جائز للفنان ، ما دام لا يبدل الحقائق الكبرى ، ولا يزيغ الوقائع العامة . . كذلك اهتم شوقى فى مآسيه بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال ، كما اهتم فى ملهاته الوحيدة بتصوير حياة أفراد عاديين من الشعب ، وهو فى هذا أيضاً خاضع لتقاليد الكلاسيكيين^(٣) .

وأخيراً جعل شوقى الشعر لغة معظم مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيون أيضاً . وقد كان من الغريب أن يكتب إحدى مآسيه ، وهى « أميرة الأندلس » بلغة النثر ، على حين يكتب ملهاته وهى « الست هدى » بلغة الشعر ، بينما كان الشعر هو اللغة الأكثر ملاءمة لتلك المأساة التاريخية ، كما كان النثر هو الأنسب لهذه الملهاة المعاصرة^(٤) .

(١) كتب على بك الكبير فى شكلها الأول سنة ١٨٩٣ ، كما ينص على ذلك حسين شوقى فى صفحة ١١٠ من كتابه « أبى شوقى » . ثم عدلت وظهرت فى شكلها الأخير سنة ١٩٣٢ . بعد أن كتب الشاعر مسرحية : مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، ثم مسرحية مجنون ليل سنة ١٩٣١ ، ثم مسرحية قمباز سنة ١٩٣١ . وبعد ذلك أظهر « عترة » سنة ١٩٣٢ ، وكذلك أميرة الأندلس فى نفس العام . ومات قبل أن ينشر الست هدى .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور منور ص ١٢ .

(٣) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور منور ص ١٣ - ١٤ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ١٤ .

وهكذا يتضح غلبة تأثير المدرسة « الكلاسيكية » على مسرحيات شوقي؛ فهو متأثر بها في مادة المسرحيات وطبقة أبطالها ، وفي شاعرية لغتها وأخلاقية أهدافها .

غير أنه لم يخضع خضوعاً تاماً للمدرسة « الكلاسيكية » وتقاليدها ، بل خرج عليها في بعض تلك التقاليد ، فهو لم يلتزم قاعدة الوحدات الثلاث التي سار عايتها « الكلاسيكيون » ، وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان . وهو لم يلتزم قاعدة فصل الأنواع ، التي تحتم أن تكون المأساة سلسلة من أحداث الأسى لا يتخللها حدث مضحك ، وأن تكون الملهة سلسلة من أحداث الإضحاك لا يقتحمها شيء محزن .

وقد كان تصرف شوقي في ذلك مبرراً بفعل بعض كبار الكتاب المسرحيين الأوربيين ، الذين خرجوا على تلك القواعد ، مثل شكسبير . كذلك خرج شوقي على التزام القاعدة الخاصة بختام المأساة والملهة ، والتي تحتم أن تختم المأساة بخاتمة محزنة ، وأن تنتهي الملهة بنهاية سارة . وقد كان شوقي كذلك متكثراً على خروج بعض الكلاسيكيين على هذه القاعدة مثل « مولير » الذي كانت بعض ملاحيه تختم بنهاية محزنة^(١) .

وقد اعتمدت مسرحيات شوقي غالباً على الصراع ، واتضح فيها هذا العنصر أكثر من عنصر التحليل . ولكن الصراع في مسرحيات شوقي يغلب عليه ألا يكون بين نزعات النفس بطريقة تكشف عن أغوار الإنسان ، وتميط اللثام عن خفايا عقله الباطن . بل يكون عادة بين بعض نزعات النفس وبين بعض التقاليد أو مبادئ الأخلاق ، بطريقة تقدم مثال

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦ - ١٨ .

التضحية والنبل والبطولة وما إلى ذلك من أنماط الخلق الكريم . وهذا كله بسبب قصد شوقى إلى هدف أخلاقي فيما كتب من مسرحيات^(١) .

ولهذا الهدف نفسه اختار شوقى موضوعات مسرحياته ؛ فجعلها مقسمة بين التاريخ المصرى والتاريخ العربى والحاضر الاجتماعى . وفى المسرحيات المتصلة بتاريخ مصر ، اختار فترات من هذا التاريخ متسمة بالضعف ، حتى لقد عيب عليه ذلك . بينما هو قد اختار هذه الفترات ليتخذ من نقد الضعف فى الماضى ، مجالا لنقد العيوب والانحرافات فى الحاضر المشبه من وجوه لهذا الماضى . وقد يكون المؤلف قد قصد إلى شيء ثان وهو تهئية الجو الصالح لبروز الأبطال ، الذى تجلو الحن معادتهم وتظهر الكوارث أصالتهم^(٢) . وفى هذا كله من الهدف الخلقى والإصلاحى ما لا يخفى

وقد فعل شوقى نفس الشيء فى إحدى مسرحياته المتصلة بالتاريخ العربى ، وهى « أميرة الأندلس » . أما فى الاثنتين الباقيتين : وهما « مجنون ليلي » و « عنزة » فقد اختار شوقى قصتين يمكن من خلالها إبراز الوفاء والتضحية فى سبيل التقاليد المرعية كما يتضح فى المسرحية الأولى ، ثم تجسيم البطولة والنبل كما يتضح من المسرحية الثانية .

أما حظ الحاضر الاجتماعى ، فقد خصص له شوقى ملهاة « الست هدى » ، وسخر فيها من الطمع والجشع والأنانية . وجعل عاقبة ذلك الحسran وخيبة الأمل .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الاجتماعى الأخلاقي الذى يطبع مسرحيات

(١) انظر : المصدر نفسه ص ٢٧ - ٢٨ ، ٣١ - ٣٤ .

(٢) انظر : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى خلال ص ٩٤ - ٩٥ .
الأدب القصصى والمسرحى

شوق ، يوجد طابع آخر لتلك المسرحيات ، وهو الجانب الغنائى .
 فمسرحيات شوق - باستثناء المسرحية النثرية - تتجنب إلى الغنائية وتهتم بها
 لاهتمامها بالناحية التمثيلية . ومن هنا جاء الحوار أحياناً أطول من اللازم ،
 وجاءت الحركة أحياناً أبطأ مما ينبغى ، وبدأت بعض أجزاء من المسرحيات
 كأنها قطع من الشعر الغنائى ، أو أجزاء من قصائد ، أو قصائد بالفعل ،
 بعيدة العلاقة بلغة المسرح . ومن هنا قال الدكتور طه حسين عن شوق ،
 هذا الحكم المشهور ، وهو أنه « غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل »^(١) .
 والحق أن شوق كان متأثراً أولاً بطابع عصره الذى كان المسرح الغنائى فيه
 يحتل المكان المرموق . كما كان شوق متجاوباً مع المزاج المصرى - أو
 العربى بصفة عامة - هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية^(٢) بعوامل
 من عاطفته المشبوبة ووجدانه المرفف وتاريخه الفنى المتصل بالغنائية بأوشج
 الأسباب . والحق أيضاً أن شوق فى كثير من الحالات التى يطيل فيها
 الحديث على لسان البطل ، كان يهين ذلك ما يبرره ، كأن يجعل البطل
 شاعراً كقيس أو عنتره ، أو أن يجعل الحديث حديث نجوى أو شكاية
 أو وداع وما إلى ذلك ، مما رأيناه مثلاً فى بعض مشاهد « مصرع كليوباترا » ،
 من مواقف تتحمل مسهب الحديث وغنائيته . ومن هنا نرى أن من المبالغة
 القول بأن شوق غنى ولم يمثل ؛ فهو قد مثل فأجاد إلى حد كبير ، وإن كان
 قد غنى كثيراً من خلال هذا التمثيل .

هذه هى أهم المعالم العامة لمسرحيات شوق . وفيما يلى كلمة عن كل

مسرحية ، نوضح أبرز خصائصها :

(١) انظر : حافظ وشوق للدكتور طه حسين ص ٢٧١ .

(٢) انظر : مسرحيات شوق للدكتور محمد منور ص ١٩ .

(١) مصرع كليوباترا:

هذه أول مسرحية كتبها شوقي بعد عودته إلى كتابة المسرحيات سنة ١٩٢٧ .
وهي ثانية مسرحياته التي تتصل بتاريخ مصر^(١) . وقد اختار لها فترة من
هذا التاريخ هي أواخر عهد البطالسة ، حيث كانت تحكم هذه الملكة
المشهورة . وقد جعل المؤلف مسرحيته تعرض ما دار حول تلك الملكة من
أحداث ، منذ معركة « أكتيوم » البحرية ، إلى أن انتحرت ، وذلك خلال
عام ٣٠ قبل الميلاد . ومعروف — من الناحية التاريخية — أن كليوباترا
كانت تحكم مصر خاضعة لنفوذ روما ، وأنها كانت على كثير من التحرر
والأناية . فاتصلت بالقائد الروماني « أنطيو » وصارت منه في مكان
العشيق . ثم حين دخل هذا العشيق في صراع على السلطة مع خصمه ومنافسه
« أكتافيوس » ، وحين اعتمد أنطيو على مساعدة كليوباترا ، ووقوفها بأسطولها
وقراها إلى جانبه في معركة أكتيوم البحرية ، ما لبثت هذه المرأة أن انسحبت
من المعركة ، تاركة حليفها وعشيقها يواجه الهزيمة وحده . وبعد أن عاتبها
وتصافيا ، عادت فبعثت إليه من يخبره أنها انتحرت ، ولهذا انتحر ياساً ،
وقبل أن يموت عرف أنها لم تمت وأنه قد خدع . وأخيراً حين وصل أكتافيوس
إلى الإسكندرية حاولت أن تخدعه هو الآخر ، ولكنه ضيق عليها الخناق ،
فانتحرت لفشلها في إغراء هذا الرجل الجديد . وختمت حياتها هكذا بعد سلسلة
من التصرفات غير الحميدة . وقد تناول موضوع هذه الملكة عدد من كتاب

(١) ظهرت مسرحية كليوباترا لأول مرة سنة ١٩٢٧ ، كما تدل على ذلك فهرس دار الكتب
فقد سجلت تاريخ هذه المسرحية سنة ١٣٤٦ هجرية ، وهو التاريخ الذي تعادله سنة ١٩٢٧ .
ومعروف أن هذه المسرحية قد سبقت بمسرحية « على بك الكبير » في صورتها الأولى ، التي كتبها شوقي
عليها سنة ١٨٩٣ .

المسرح الغربيين^(١)، واتجهوا غالباً إلى تجرييحها وقد تصرفاتها ، بل إن بعضهم قد اعتبرها ملكة مصرية ، واتخذ من سبيلها إلى سب مصر ، ومن خياناتها دليلاً على خيانة المصريين . كذلك فعل « شكسبير » و « دريدن » و « مدام جيراردون »^(٢) . ثم جاء شوقي فأراد أن يرد اعتبار هذه الملكة ما دامت قد كانت ملكة لمصر ، وما دام اسمها قد ارتبط باسم مصر ، وما دام كثيرون يعتبرونها من أرض مصر . فأخذ شوقي يفسر بعض المواقف المتصلة بهذه الملكة تفسيراً جديداً ، ويغير بعض التفاصيل التاريخية تغييراً لا يمس الجوهر ، ويزيد بعض الزيادات التي تعتبر من حق الفنان ، وحاول أن يصل من ذلك كله إلى أن يظهر هذه الملكة بصورة المرأة الذكية الحكيمة ، الملبسة الوطنية ، المضحية النبيلة . فجعل انسحابها من معركة أكتيوم من أجل أن تترك الزعيمين الرومانيين يواجه كل منهما صاحبه حتى يقع بأسيما بينهما ، وتنشغل روما عن السيطرة على مصر ، ومن هنا يتحقق الاستقلال . وجعل انتحار أنطونيو بسبب إخبار أحد رجال القصر له بموت كليوباترا رجاء أن يتخلص منه ، وليس بتبليغ من كليوباترا نفسها . كما جعل انتحار

(١) ألف في موضوع كليوباترا خمس عشرة مسرحية فرنسية ، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية ، وأربع مسرحيات إيطالية . راجع ما كتبه عن ذلك الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه : النقد المسرحي ص ١٠ وما بعدها .

(٢) مما جاء في مسرحية « شكسبير » « أنطوني وكليوباترا » التي ألفها نحو سنة ١٦٠٧ ، قوله في الفصل السابع على لسان « أنطوني » حين رأى أسطوله يستسلم لحصنه في ميناء الاسكندرية « ضاع كل شيء ، خانتني هذه المصرية اللئيمة . . . بنى أنت ثلاث مرات خاتنة . . . بالزيف هذه الروح المصرية . . . » وما جاء في مسرحية « دريدن » « كل شيء في سبيل الحب » التي ظهرت سنة ١٦٧٧ ، قوله في الفصل الخامس عن المصريين ، وعلى لسان قائد أسطول أنطونيوس : « أمة كل أفرادها خائنون ، يتنفسون الحياة مع هواء بلادهم منذ ولدوا ، وملكهم بمثابة الروح المستخلصة منهم جميعاً . . . » اقرأ تفصيل ذلك في « النقد المسرحي » للدكتور هلال ص ١٢ وما بعدها .

كليوباترا ليس بدافع الإحساس بالفشل في إغراء أكتافيوس ، وليس بسبب اكتشاف تلاعب هذا الرجل بها ، وإنما بدافع الإباء والأتفة من أن تقع ملكة مصر في يد من ينكل بكرامتها ويسىء إلى عرش بلدها .

وهكذا دفع شوقي عن كليوباترا تهمة الغدر والحياة والأناية ، وحاول من خلال المسرحية أن يعرض البطلة في مواقف تتم عن الذكاء والدهاء والوطنية . ثم نختم حياتها بالفداء ، حيث جعلها تضحي بتلك الحياة ، حين وجدتها ستجر على الوطن العار ، كما جعلها تستعذب الموت ، حين رأت أن الموت هو الذي سيخلصها ويخلص وطنها من الشهامة والزراية والهوان .

وقد جعل شوقي مسرحيته في أربعة فصول ، في الفصل الأول تبدأ المسرحية بمشهد في مكتبة قصر كليوباترا بالإسكندرية ، حيث يجتمع بعض رجال القصر ، فيصل إلى أسماعهم من خارج القصر نشيد يردده العامة في تمجيد انتصار الأسطول المصري في معركة أكتيوم ، فيسخرن من هذا النشيد المتحدث عن النصر الزائف ، ويتحدثون عن الزور الذي يخله الحكام على الشعب المخدوع . كما ينددون بالملكة ويتقنون بعض تصرفاتها . ثم تظهر الملكة ، حيث تدافع على نفسها ، وتفسر تصرفاتها من وجهة نظرها ، التي هي وجهة نظر المؤلف .. ومن خلال الحوار ، وبمساعدة المناظر ، نعرف في هذا الفصل ، ما كان من انسحاب الأسطول المصري من المعركة .. وفي الفصل نفسه نعرف بقصة حب بين « حابي » مساعد أمين المكتبة بالقصر ، وبين « هيلانة » وصيفة الملكة ، وهو حب تفره الملكة ويباركه الكاهن . ثم يختم الفصل بتطلع إلى معرفة أبناء المعركة التي أعقبت معركة أكتيوم ، وهي معركة الإسكندرية ، ويعلن جندي أن أنطونيو قد انتصر في الجولة الأولى على أكتافيوس ، ويظهر أنطونيو في هيئة المنتصر ، ويلتقي بكليوباترا معاتباً لها

على الانسحاب من أكبيوم ، ثم يتصافيان ، وتنتهى هذا الفصل ، ونتائج الجولة الفاصلة فى معركة الإسكندرية أهم ما يترقب .

وفى الفصل الثانى يلهو أنطنيو وكليوباترا فى مشهد حفل رقص وطرب وغناء وشراب ، أرادا أن يستمتعا به قبل المعركة الفاصلة مع أكتافيوس ؛ « فالنوم خمر وغداً أمر » . وفى هذا المشهد يقرأ لهما عراف كفيهما ، ويستمعان إلى نشيد الحمر ونشيد الحب ، ويبدو من أنطنيو خضوع لتزوات كليوباترا واستسلام لرغباتها ، مما يثير بعض القواد الرومان الذين معه ، فينصرفون عنه وقلوبهم تلحن استسلامه لهواه ، وإيثاره له على التماسك فى ليلة الجدد .

وفى الفصل الثالث نعرف هزيمة أنطنيو تماماً أمام خصمه أكتافيوس ، حيث نراه فى جلسة حزينة يشكو لتابعه « أوريوس » سوء الحظ وأقول نجم السعد ، ونشاهد هما ييكيان مرارة الاندحار وسوء النهاية المؤلمة . . وفى هذا المشهد يحاول التابع تعزية سيده قدر الطاقة . ثم يعلم القائد بانتحار كليوباترا من « أولبوس » الطبيب الرومانى الذى تطوع باختراع هذا النبا ، لأنه كان من الساخطين على أنطنيو . فيرسل أنطنيو نجوى حزينة إلى روما وإلى كليوباترا . ثم يطلب من تابعه « أوريوس » أن يطعنه ليخلصه من الحياة ، ويجعل حرية هذا التابع ثمناً لهذه الطعنة ، ولكن التابع يرفض فى إباء وحب ، بل يطعن نفسه فراراً من هذا الموقف المؤلم . وهنا يطعن أنطنيو نفسه ليخلص من أزمته بيده . . ثم يبدو منظر المعبد بقصر الملكة ، ويظهر فيه الراهب « أنوبيس » بين الأفاعى التى كان مهتما بدراستها والتطبيب بترياقها ، ويدخل حاجب مساعدته معلناً هزيمة أنطنيو ، ويستقل الحديث بينهما فيصير عن الأفاعى والسموم ، ويعطى أنوبيس لحاجب بعض الترياق

ليستفهم به وقت الحاجة . ثم تدخل الملكة معلنة في مرارة هزيمة حليفها أنطنيو ، ويبدو من حديثها الجزع من المصير المهين ، فيلمح لها أنوبيس بأن الأفاعى تخلص أحياناً من الأزمات ، ثم يصل الحديث إلى التصريح ، فيعدها بإرسال أفعى لتتحرر بها ساعة التأزم وإحداق الخطر ، لكي تحافظ على كرامتها وكرامة بلدها من الوقوع في الأسر والتعرض للهوان . . ثم يبدو من جديد ذلك المنظر السابق ، حيث كان أنطنيو قد طعن نفسه ، فترى بعض الجنود الرومان وقد عثروا عليه وعلى صاحبه : ثم ينقل إلى الهيكل رجاء إسعافه ، وهناك تكون كليوباترا ، فيفاجأ بأنها لم تمت ، وبأنه خدع حين أخبر بانتحارها . ولكنه لا يلبث أن يلفظ آخر أنفاسه بين يديها . . وفي نهاية هذا الفصل يدخل أكتافيوس ، ويرى خصمه ميتاً ، فيرثيه كفارس ، ويودعه كصديق ، ثم ينصرف .

وفي الفصل الرابع تشرع الملكة في مناجاة حزينة ، وتبدو موقنة أنها موشكة على الوقوع أسيرة في أيدي أكتافيوس ورجاله . ثم يدخل حابي ومعه سلة تين بها أفعى ، وتودع الملكة أطفالها ووطنها ، ثم تتحرر بوضع الأفعى على مكان من صدرها ، وتتبعها وصيفتها هيلانة فتتحرر بنفس الطريقة ، ثم يدخل أنوبيس وحابي . ويستطيع حابي أن ينقذ حبيبته بالترياق الذي كان يحتفظ به ، ثم يصحبها إلى طيبة ، حيث الضيعة التي كانت كليوباترا قد منحتها له . ثم يدخل أكتافيوس أخيراً ومعه أولبوس . فيشهدان كليوباترا ميتة ، وقد فوتت الفرصة على خصومها ، وتلدغ الحية التي لدغتها أولبوس الذي كان قد تطوع بإبلاغ الخبر الزائف إلى أنطنيو وسبب انتحاره ، فيموت كما تسبب لغيره في الموت . وأخيراً ينصرف أكتافيوس ، واللعنات تستزل عليه وعلى الرومان من الراهب أنوبيس .

وقد أفاد شوقي في عمل هذه المسرحية من بعض الأعمال التي أنتجها قبله مؤلفون مسرحيون أوروبيون ، وكلها تدور حول هذه المأكمة . ويتضح ذلك من اتفاق مسرحيته مع مسرحية شكسبير مثلاً في أسماء بعض الشخصيات المخترعة ، بل في بعض المواقف ، بل في بعض التعابير^(١) . والمعقول أن يكون شوقي قد قرأ مسرحية شكسبير – وربما بعض مسرحيات إنجليزية أخرى – في ترجمة فرنسية ، هذا بالإضافة إلى مشاهدته ، لبعض ما كتب الفرنسيون ، عن كليوباترا .

وقد وفق شوقي إلى حد كبير في تحقيق الهدف الذي قصد إليه ، وهو الدفاع عن كليوباترا وعن الشعب المصري . وكان توفيقه أعظم حين اتخذ من أحداث الماضي منفذاً إلى نقد الحاضر . وحين انتقد بعض الصور الأخلاقية ، وكشف بعض العيوب الاجتماعية ، منبهاً بهذا إلى وجوب تجنب هذه العيوب . وإلى جانب هذا التوفيق يؤخذ على هذه المسرحية أنها لم تستطع أن تقنعنا بالبطلة اقتناعاً كافياً ، ولم تقدر على أن تثير فينا العطف عليها كما ينبغي .

(١) من أمثلة مجازاة شوقي لشكسبير في بعض الأسماء ، إطلاقه اسم « شرميون » على إحدى الصانقات ، فهو اسم « شارميان » الذي وضعه شكسبير . ومن أمثلة اتفاق شوقي مع شكسبير في بعض المواقف ، ما نرى في بعض مواقف اللقاء بين أنطونيو وكليوباترا ، وما نشاهد من منظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوباترا . ومن أمثلة الاتفاق بين شوقي وشكسبير في بعض التعابير ، هذا البيت المشهور لشوقي ، الذي يحريه على لسان أكتافيوس ، حين يرى الملكة قتيلة ، وهو :

عجيب يا طيب أرى قتيلة ولكن لا أرى أثر الجراح

فهذا المعنى أجراه شكسبير من قبل على لسان قيصر في موقف مماثل من مسرحيته . انظر : مسرحيات شوقي للدكتور مندور ص ٥٠ ، والمسرحية في شعر شوقي للدكتور محمود شوكت ص ٣٨ ، ٦٠ وما بعدها . واقرأ تفصيلاً أكثر في : النقد المسرحي للدكتور محمد غنيمي هلال . المقال الخاص بأصول مسرحية شوقي « مصرع كليوباترا » .

وأهم أسباب ذلك اهتزاز الصورة التي قدمها المؤلف لكليوباترا ؛ فهي أحياناً مضحية ، وآوتة أنانية ، وهي تارة مثالية وأخرى شهوانية . وهكذا لم يقدم المؤلف البطلة في الصورة المتكاملة ، التي تحمل على الحب المطلوب أو الاحترام للرجو^(١) .

وربما كان عذر المؤلف أن بطائه كانت شخصية كثيرة المثالب ، وقد شاء بدافع وطني أن يدافع عنها وأن يجعلها شخصية كثيرة الفضائل . ولكنه اصطدم بالتاريخ الذي إن استطاع أن يغير بعض وقائعه أو يفسرها بما يحقق هدفه ؛ فإنه لم يستطع أن يغير كل هذه الوقائع أو يفسرها بما يحقق هذا الهدف . ون هنا غلبه تاريخ بطلته المثقل ، ولم يساعده على السمو بها إلى حيث أراد لها من الإجلال والحب ، أو التقدير والتعاطف .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ضعف الأثر المأسوي الذي كان من المفروض أن تحدثه نهايتها . فقد قلل من وقع هذا الأثر ، مالجأ إليه المؤلف من تتبع القصة الثانوية ، وهي قصة الحب التي أقامها بين حابي وهيلانة ، وجعل نهاية هذه القصة نهاية سعيدة ، مضادة تماماً لنهاية القصة الرئيسية ، وهي قصة كليوباترا . فقد جعل المؤلف حابي ينتقد هيلانة ، في الوقت الذي ماتت فيه البطلة ، ثم جعله يتزوجها ويرحل إلى طيبة للسعادة بالحياة الجديدة ، في الساعة التي تمضي كليوباترا إلى العالم الآخر . وكل هذا التضاد أو الثنائية، التي تبرز بين الموت والحياة والترح والفرح والعرس والحناز ، قد قللت من وقع المأساة ، وأضعفت من الشعور بالحزن على البطلة . ذلك الحزن الذي من شأنه أن يقوى التعاطف معها^(٢) .

(١) انظر : مسرحيات شوق للدكتور محمد مندور ص ٥٥ - ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٥ .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية انحرافها بشخصية حابي ، هذا الشاب المتحمس ، الذى عرفناه فى أول المسرحية يتقدم تصرفات الملكة ، ويندد بها ، ويسخر من تزيف الحكام للحقائق وتضليلهم للشعب . فنحن نراه فى آخر المسرحية - دون مبرر - قد قنع بعباء الملكة ، واكتفى من القضية بحبيبه هيلانة وبالضبعة التى نالها فى الصعيد . . . وقد كان من الممكن أن يتخذ حابي هذا رمزاً لنضال الشعب وتمرده على الظلم وفساد الحكم ومقاومة المستعمر . ولكن المؤلف انحرف به ، أو أنهى موقفه هذه النهاية العجيبة ، ففوت على المسرحية بعداً فضالياً عظيماً^(١) .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تعريضها بالشعب المصرى^(٢) فى مثل قولها على لسان بعض الشخصيات :

اسمع الشعب « ديون » كيف يرحون إليه
ملاً الجو هتافاً بجيأتى قاتلته
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
ياله من يسيء عقله فى أذنيه

وواضح من هذا الشعر ، ومن الموقف الذى قيل فيه - وهو موقف هتاف البعض وتغنيهم بالانتصار المزعوم فى معركة أكتيوم - واضح أن المؤلف قد أراد به تجسيم تضليل بعض الحكام السابقين ، وانخداع بعض طوائف الشعب الطيب بهذا التضليل ، فهؤلاء الحكام السابقون « يرحون إليه » ، وهو قد « أثر البهتان فيه » . فالبهتان بهتان من أوحوا فضلالا . . ثم هو قد « انطلى الزور عليه » ، والمزورون هم هؤلاء الحكام من غير شك .

(١) المصدر نفسه ص ٥١ - ٥٢ .

(٢) من هؤلاء النقاد الدكتور محمد منور . انظر كتابه مسرحيات شوقي ص ٥٢ .

والشعب المسكين ليس إلا ضحية لهذا الزور^(١) ، الذي يصعب كشفه في كل الأحيان . . وأما قوله : « ياله من ببغاء عقله في أذنيه » فلا يعدو التنبيه بحدة إلى عيب اجتماعي ، هو الكلف بالسماع ، والانخداع بالمسموع ، والوقوع في شرك الدعايات المضللة ، وعدم التروى وإعمال العقل في بعض الأمور . . فليس هذا الكلام سباً ولا تعريضاً ، وإنما هو نصيح وإرشاد وتوجيه وتنبيه . وكل ما فيه بعد ذلك الحدة أو بعض الحشونة . . وهكذا لا تعدو هذه الأبيات وأمثالها أن تكون تجسيدا لعيوب بعض الحكام السابقين وفسادهم ، وتصويراً لوقوع الشعب – أو بعض طوائفه – ضحية لؤلاء الحكام . وقد يضيف مثل هذا الشعر إلى ذلك تنبيه الشعب بحدة إلى بعض مواطن الضعف فيه ، حتى يبرأ من عيوبه ويصلح من أمره . ويؤكد هنا ما نعرف من أن شوقي قد قال مثل هذا الكلام في « فترة الصراع » أيام التطاحن الحزبي ، ولعب الحكام والزعماء بعقول الجماهير . فهو قد أراد أن يتخذ من مسرحيته التاريخية منفذاً لنقد بعض الأوضاع السياسية ، وسبيلاً لتنبيه الشعب – المضلل حينذاك – إلى اليقظة والحيلة والتبصر وعدم الانخداع بما يذاع من أقوال كان يروجها حكام تلك العهود^(٢) .

وقد أكد المؤلف ذلك بهذا البيت التي يجريه على لسان « ديون » :

هداك الله من شعب برىء يصرفه المضائل كيف شاء

هذا . وقد أخذ على المسرحية بعد ذلك اشتغالها على مواقف غنائية

(١) وهذا ما فهمه « ديون » الذي وجه إليه هذا الحديث ، ولذا قال في رده :

حاج سمعت كما سمعت وراعى أن الرمية تحتى بالراى

(٢) اقرأ دفاعاً عن شوقي متصلاً بهذه النقطة في : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمي

عديدة ، وقيل إن مثل هذه المواقف تُبَعِّطُ وتُطَوِّل الحديث ، بما يتنافى مع الأصول المسرحية . والواقع أن كثيراً من هذا المأخذ صحيح ، ولكن بعضه مبالغ فيه . فبعض المواقف الغنائية مقبول ما دام قد قصد به أن يُغَنَّى بالفعل ، كنشيد الخمر والحب في الفصل الثاني . وقد قصد المؤلف أن يجعل مسرحيته ذات مشاهد غنائية ، وليس من حقنا أن نفرض عليه خلوها من تلك المشاهد . ثم إن بعض المواقف الغنائية التي لم يقصد بها الغناء ، قد قصد بها ما يشبه الغناء وما يبرر الإطالة ، ويسوغ البطء بعض التسويغ : ومن ذلك بعض مواقف المناجاة والشكوى والوداع ، كهذا الموقف الذي نراه من كليوباترا في الفصل الرابع قبيل انتحارها ؛ ففي هذا الموقف لا تُطلب الحركة السريعة . ولا ينتظر الحديث القصير ، فالموقف شبه مجمد ، والحياة مؤذنة بالتوقف ، وإفضاء البطلة بالحديث المطول مقبول ، لما سيشتمل عليه من تحسر ووداع ودفاع عن النفس ، أشبه بما يكون من الاعتراف بين يدي الكاهن .

أما ما سوى ذلك من مقطوعات وشبه قصائد ، فالمؤاخذه فيها محقة ، وهي فعلاً أشبه بالشعر الغنائي المقحم على عمل مسرحي . ومن ذلك في هذه المسرحية ، تلك القصيدة التي ناجى بها أنطونيوس روما بعد هزيمته في موقعة الإسكندرية ، والتي ناجى بها كليوباترا في نفس الموقف^(١) .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من هذه المسرحية يتحاور فيه أنطونيوس وتابعه أوريوس بعد هزيمة القائد الروماني في معركة الإسكندرية :
أنطونيوس :

أماناً إله الحرب ، ما أنت صانع بهذا الحطام المستباح المبعثر

(١) بلغت هذه القصيدة ٣٢ بيتاً كلها على لسان أنطونيوس .

لقد ذلّ من بعد امتناع كأنه بقية نصل أو رفات غصنفر
ملأت سبيلي بالهوى وصروفيه ومن يمش في أرض الهوى يتعثر
« أروس » خلاى إن في النفس حاجة

أوروس : وعندى أقصى طاعة العبد فأمر
أنطنيو :

أروس أرى الدنيا بعيني أظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور
وضاقت بي الأرض القضاء فكلها سبيل طريد ضائع الدم مهمل
أرى الموت مملود اليدين كمنقذ لئلي من غرق الحياة مُستخر
فكيف مقامى يا أروس على الأذى وصبرى على العيش الليل للمكر
أوروس :

أجل قبصر اعتضت من العز ذلة ومن حلية الأعلام عطل التنكر
فهنا كأنقاض الحصون على الثرى وضعنا عليه كالعنا المتكسر
أنطنيو :

فاذا ترى أوروس

أوروس : رأيك أول
لقد عشت ظيلاً لا أرى غير ماترى وعندك تُرجى نظرة الصديق فانظر
ولا خير في الرأي التبع المسير أنطنيو :

أروس أنا الأعمى وأنت هى العصا فخذ بزمام العاجز المتحير
أوروس :

أرى ما يراه العاجزون إذا جرى على النفس محتوم القضاء المقدر
أنطنيو :

وماذا يقول العاجزون إذا ابتلوا ؟

أوروس : يقولون : حكمُ الله يا نفس فاصبري
أنطيو :

أروس يقوم العاثرون وقلما يُقال عثار الكركب المتغور
أروس ألم تفهم؟ هو الذل فاشفني بضربة سيف أو بطعنة خنجر
فإنك حرٌّ إن فعلت وفائز بسيفي وأثوابي ودرعي وميغفري
أوروس :

معاذَ خلال البر مولاي ! أعفني فليس يدي تقوى ولا السيف يجترى
وأنت الذي لو بيع بالروح ودُّهُ ومالي سوى روحى ، تقدمتُ أشرى
لآلهة الرومان أشكوك قيصري ظلمت فلم تُنصف ولائى وتقدُر
أتجعل فى الميزان حبي وطاعتي وشتى عروض من ثياب وجوهر
لقد جاد لي بالسيف والدرع قيصر
(يطعن نفسه)

وجدتُ بأيام الحياة لقيصر

أنطيو :

أوروس عفواً قد ذهبت ضحيةً وجئنى عليك ترددى المقوتُ
فعلمتُ منى كيف يسجن قيصراً وعلمتُ منك العبد كيف يموت^(١)
(ويطعن أنطيو نفسه فيخر على الأرض)

(ب) قميز :

هذه هي المسرحية الثالثة من مسرحيات شوق التى تتجمل بتاريخ مصر^(٢).

(١) انظر : مصرع « كليوباترا » ص ٧٢ - ٧٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣١ وقبلها ظهرت مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، وقبل -

وقد عرض فيها المؤلف لفترة حاشية من هذا التاريخ ، وهي فترة القضاء على استقلال مصر ، ووقوعها في يد الفرس ، إثر غزو غاشم قام به الملك الفارسي الطاغية « قمبيز » في أواخر القرن السادس قبل الميلاد . وكما قصد شوق ، في « مصرع كليوباترا » إلى رد اعتبار مصر من خلال رد اعتبار ملكتها ، التي أسرف المؤرخون والكتاب الغربيون في النيل منها ومن مصر معها ؛ قصد كذلك في مسرحية « قمبيز » إلى إظهار الوطنية والتضحية المصرية من خلال تصرف فتاة من بنات مصر ، هي « نيتاس » ، التي تعتبر بحق البطلة الحقيقية للمسرحية^(١) . ولم يجعل شوق أساس مسرحيته هذه الحقائق التاريخية التي ذكرها المؤرخون للفتح الفارسي لمصر ؛ فلم يجعل سبب هذا الفتح مثلاً ما كان من صراع بين فارس من جانب ، وبين اليونان وقرطاجنة من جانب آخر ، ثم طمع الفرس في ضم مصر إلى دولتهم ليتسع نفوذهم وتزداد قوتهم وترجع كفتهم أمام خصومهم ؛ وإنما اعتمد شوق - أكثر ما اعتمد - على أسطورة أوردتها المؤرخ « هيرودوت » ، وهي تفسر سبب الغزو الفارسي لمصر ، بما يجعله بعيداً عن الدوافع السياسية والاقتصادية . وتقول هذه الأسطورة : إن « قمبيز » ملك الفرس ، قد رغب في الزواج من « نفريت » ابنة « أمازيس » فرعون مصر ، ولكن « أمازيس » غشه فزوجه من « نيتاس » ابنة « أبرياس » ، وهو الفرعون الذي كان « أمازيس » قد قتله واستولى على عرشه . . ثم علم « قمبيز » بالخديعة التي وقع فيها فقدم لغزو مصر ، وسفك

= هذه ظهرت على بك الكبير في صورتها الأولى سنة ١٨٩٢ . وقد ظهرت مجنون ليل قبل « قمبيز » .
ولكننا آثرنا تقديم « قمبيز » في الدراسة لنهي مسرحيات شوق المتصلة بتاريخ مصر ، ثم تبدأ بالمسرحيات المتصلة بتاريخ العرب .

(١) انظر : مسرحيات شوق للدكتور منور ص ٥٩ .

دماء أبنائها ، ونهب خيراتها ، ودمر معايلها ، وقتل عجل أبيس إله المصريين القدماء . وقد استبدت نوبات الجنون بهذا الطاغية ، حتى قتل أخاه وأخته ، ثم لقي حتفه .

فشوق يستغل هذه الأسطورة ، ويجعلها أساس مسرحيته ، ويجور فيها بما يجعلها تتفق مع الهدف الذى قصد إليه ، وهو إظهار الوطنية المصرية وفداثة المصريين فى ساعة من أحلك ساعات التاريخ . وقد اهتم بتركيز هذه الفكرة حول « نيتاس » التى جعلها تتقدم – برغم كل شيء – وتعرض على قاتل أبيها وسترع ملكه ، أن يزوجه من « قمبيز » بدلا من ابنته الراضية لهذا الزواج ، والتى سوف يسبب رفضها غزو قمبيز للبلاد ووقوعها فى قبضة الفرس .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسى ، يحاول شوق أن يدافع عن مصر والمصريين بطريق غير مباشر ، فيفسر ما كان من هزيمة أمام الفرس ، بما حدث من اعتماد على قوى أجنبية واستخدام لجنود من غير المصريين ، الأمر الذى أدى إلى خيانات من بعض هؤلاء الأجانب ، وتمكينهم للغزو الفارسى ومساعدتهم لقمبيز على نجاح حملته .

كما أضاف المؤلف إلى هذين الهدفين هدفاً ثالثاً ، وهو نقد بعض الانحرافات ونقط الضعف فى الحياة المصرية فى عهده ، من خلال عرضها فى الفترة التاريخية التى يسوق عنها الحديث^(١) . ولتأكيد هذا الهدف يقدم المؤلف بعض الشخصيات المنحرفة ويوقفنا على مصيرها الملائم لسلوكها . مثل شخصية « تاسو » النفى ، الذى كان محباً للبطة أيام مجد أبيها ، ثم تحول عنها إلى ابنة فرعون الجديد . وقد كانت نهايته القتل على يد « قمبيز » .

(١) انظر : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٠٢ - ١٠٣ .

وقد جاءت المسرحية في ثلاثة فصول . في الفصل الأول نرى « نيتاس » في القصر الملكي بمصر تلتقي بالأميرة « نفريت » ابنة فرعون ، وتطلب إليها لقاء أبيها ، ثم تلتقي بفرعون وتعرض عليه أنها تقبل الزواج من « قمبيز » ملك الفرس ، الذي جاء وفد من قبله ليخطب الأميرة « نفريت » فرفضت ، وأوشك رفضها أن يسبب غزو مصر . وقد عرضت « نيتاس » هذا العرض على أن تُقَدِّمَ باعتبارها « نفريت » لافتاة غيرها . وقد سعد فرعون بهذا ، وبشَّرَ به ابنته التي أشفقت على « نيتاس » ، فدافعت هذه عن توضيحيتها دفاعاً مجيداً . ونرى في الفصل نفسه احتفالاً يقام لوفد الفرس ، تتخلله بعض مشاهد الرقص والغناء ، وبعض الأحاديث عن مصر وآثارها ، كما نسمع في الفصل نفسه بعض النقد يتحدث به أفراد الوفد الفارسي ، ويلبور حول ضعف مصر العسكري وعدم اهتمام المسؤولين فيها بشئون الدفاع ، التي لا تغني عنها العلوم والفنون وشتى مظاهر الحضارة والرقى الملمنى . وينتهى الفصل وقد تمت الخطبة وبارك وفد فارس قبول « نيتاس » ليد « قمبيز » ، على أنها الأميرة « نفريت » ابنة فرعون مصر .

وفي الفصل الثانى ننتقل إلى فارس حيث يعلم قمبيز بحقيقة « نيتاس » ، وأنها ليست « نفريت » التي خطبها ، ويكون السبب في كشف السر « فانيس » هذا القائد الأجنبي الذي كان يعمل في الجيش المصرى ، ثم غدر وفر إلى فارس ليكشف سر فرعون ، وينال مكسباً رخيصاً على يد « قمبيز » . ونشهد في هذا الفصل حواراً بين ملك الفرس والأميرة المصرية ، كله إباء وترفع من جانب الأميرة ، وغلظة وقسوة من جانب الملك . ونعلم إصرار قمبيز على غزو مصر انتقاماً للخديعة التي وقع فيها . كما نعلم قبل تحرك الحملة الفارسية بموت « أمازيس » فرعون مصر ، وتولى « بسهاتيك » خلفاً له .

وفي الفصل الثالث نعود إلى مصر ، حيث تم الغزو الفارسي . ونعلم بأن « نفريت » التي كانت قد رفضت يد الغازي من قبل ، قد انتحرت بإلقاء نفسها في النيل ، حتى لا تقع في قبضة الطاغية . ويظهر جماعة من المصريين يتحدثون عن ظلم الفرس وتعليهم على الحرمات . ثم نشهد « قمبيز » وهو يشهد أسرى النوبة يرقصون ويغنون ، ثم يؤتى أمامه بفرعون الحديد مكبلاً ، وحين يستجوبه قمبيز ، يجيبه بإجابات أبيّة شجاعة ، فيأمر بإبعاده حتى يأمر فيه أمره . ثم يثور قمبيز في مجلسه ذاك ويوزع القتل والعقاب على كثيرين ، فيأمر بقتل « ناسو » ، ويطعن بمنجره « فانيس » ، ثم يأمر بإحضار العجل أبيس ويطعنه أيضاً . . وأخيراً يتخيل أشباح ضحايا ترقص من حوله ، ويصاب بلُؤثةٍ ، ويطعن نفسه ويموت . ويبكى الفرس « قمبيز » ، ويبكى المصريون « أبيس » .

والحق أن شوقي قد وفق في اختيار هذه الأسطورة والاعتماد عليها في بناء مسرحيته ، لأنها تتفق مع الهدف الرئيسي الذي قصد إليه . والحق أيضاً أنه وفق في تحقيق هدفه توفيقاً كبيراً ، حيث جلى الوطنية والتضحية والفداء ممثلة في فتاة من بنات مصر ، كما فسر ما كان من نجاح فتح الفرس لمصر ، بما يدفع عن المصريين تهمة التخاذل والخيانة ، ويرد ذلك إلى أسباب أخرى ، في مقدمتها تقصير الحكام في إعداد جيش قوى ، ومنها اعتمادهم على جنود غير مصريين ، ثم خيانة بعض القواد ذوي الأصول الأجنبية .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسي ، عرض شوقي خلال المسرحية لبعض العيوب والنقائص التي تسبب ضعف الأمم وتطمع فيها الأعداء ، كالانحلال والإسراف والبدخ وما إلى ذلك ، وكأنه أراد بذلك أن يتخذ من حديث الماضي منفذاً لنقد الحاضر الذي كان يعيشه .

غير أنه أخذ على شوقي في هذه المسرحية ، عدم استغلاله للحقائق التاريخية بالقدر الذى يخدم مسرحيته ويثريها . ومن هذه الحقائق ، تلك الهزائم التى لقيها « قميز » وهذه الخسائر التى منى بها ، حين كان يقاتل فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية . وقد كان استغلال هذه الحقائق كفيلاً بأن يبرز عناصر المقاومة التى قوبل بها هذا الطاغية ، ويساعد على إسقاط أروية البطولة عنه ، مما يزيد من الشعور بازدرائه .

بل إن المؤلف قد خالف بعض هذه الحقائق التاريخية مخالفة أضرت بعض الشئ « بالمسرحية » وكلفته صعباً ليخرج من مآزق أوقع فيها نفسه بتلك المخالفة للتاريخ . ومن ذلك قوله عن « قميز » إنه كان لا يشرب الخمر ، لكى يظل يقظاً فى قتاله . بينما المعروف تاريخياً أن هذا الطاغية كان مسرفاً فى شرب الخمر . ولو أن المؤلف استغل هذه الحقيقة التاريخية ، لساعدته على المضى بهذا الغاشم نحو نهايته الجنونية التى أودت به ، ولم يكن يحتاج المؤلف معها إلى جعل « قميز » يتخيل الأشباح لكى يحن ثم يتحرر^(١) .

كذلك أخذ على شوقي في هذه المسرحية إيراد بعض التفاصيل التى تقلل من الإحساس بهدف المسرحية الرئيسى . ومن ذلك إشارة المؤلف إلى أن « نبتاس » قد تقدمت للتضحية بعد حب فاشل . فمثل هذه الإشارة تقلل من قيمة التضحية^(٢) ، وتجعل تصرف البطلة - وهونبيل - شيئاً شبيهاً بالانتحار غير الواعى ، الذى لا يُقصد به الخير العام ، وإنما يتدفع إليه الجنون بالخلاص من الحياة .

(١) خصص العقاد كتاباً لنقد مسرحية قميز سماه « قميز فى الميزان » وقد ركز فيه كثيراً على

مخالفات شوقي التاريخية . انظر : ص ١٦ وما بعدها .

(٢) انظر : مسرحيات شوقي للدكتور متورص ص ٦٠ .

كذلك أخذ على هذه المسرحية علم تعميق الصراع النفسى فى داخل البطلة ، حيث أتاحت مواقف كان ينبغى أن يحتدم فيها الصراع^(١) . ومن أهم هذه المواقف موقف « نيتاس » حين أرادت أن تتقدم لقبول الخطبة بدلا من « نفريت » . فقد كان من اللازم إبراز الصراع - بصورة أعمق - بين حقدما على الرجل الذى قتل أباهما واغتصب عرشه ، وبين واجبها نحو بلادها وعرش وطنها . كذلك كان من اللازم إبراز الصراع فى داخلها - بشكل أوضح - بين الكراهية « لنفريت » التى هى منافستها فى « تاسو » ، وبين الحب للوطن الذى هو الحبيب الأكبر . ثم كان من اللازم توضيح كيف تغلب جانب الواجب والحب فى نفس البطلة ، على جانب الحقد والكراهية ، وعدم الاكتفاء بإيراد ما يفيد تغلب جانب الواجب والحب : إيراداً أقرب إلى الإخبار منه إلى التصوير أو التحليل .

وبزعم أن هذه المسرحية قد قلل فيها المؤلف من طول المناجيات والمحاورات نسبياً ، وحاول فيها أن تكون الحركة أسرع والتمثيل أكثر ، قد جاء شعرها - فى جملته - أقل ماء وأضعف رونقاً ، كما جاء بناؤها الفنى أقل جودة^(٢) .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، حيث تدخل البطلة « نيتاس » على فرعون ، لتعرض عليه قبولها للتضحية .

« فرعون : من أرى ؟ إنه لحظ عظيم
نيتاس : التحايا لعرش مصر المقدس
فرعون : وسلام الذى على عرش مصر
نيتاس : بنت الفراعين عندى
من أبى ساكن السماء وجدى
لا تؤدينه ؟ »

(١) انظر : المصدر السابق ص ٥٩ .

(٢) انظر : المسرحية فى شعر شوق للدكتور شوكت ص ٨٩ .

نتيتاس : وكيف أودى ؟

ليس بين ابنةٍ وساقٍ أبيها
إنَّ حقدي عليك دين وبرٌ
فرعون : احملي الحقد لي أو اطرحيه
اسألي تسألي أباك
غُصَّة الموت من سلامٍ ورَدٌ
رَبُّ لا يذهب العقوق بحقدى
ونمى على جامى ورفدى

نتيتاس : معاذ الدم فرعون ، ليس دنياك قصدى

فرعون : فيم قد جئتني إذن ؟

نتيتاس : في حقوق لديارى وواجب نحو مهدي

كلُّ عامٍ صَبِيَّةٌ من بنات الشعب تُسَخَّر للفداء فتقدى
تنزل النيل غير عاتفة ما فيه للموت من حياضٍ وورْد
سمحت بالحياة في غير سأم وسخت بالشباب في غير زهد
تبتغي الخصب والرخاء وتحتا ل لعيش بنعمة النيل رغد
سَقَّت الناس بَعْدَها لم تقل قو ل الأثافي: يهلك الناسُ بعدى
فرعون : قد عرفنا ، فهل تريدن منا أن تكوني التي نَزُفٌ ونُهْدى
نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهـان ، لكنتي تقدمت وحدى

(مستمرة)

جئتُ أفدى وطني من سيف قمبيز وناره
جئتُ أفدى وطني من دنس الفتح وعاره
فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟ فارس
نتيتاس : نفريت تأتى المسير هب لي مكانها منك يا أمازس

فرعون : أنت التي تذهين ؟

نتيتاس : لم لا ؟

فرعون : هذا هو النبيل يانتاس

بَخْ بَخْ بنت أخى

نتيتاس : أنت يا قاتل عمى ؟ ! لا . . أبى يابى وأمى

فرعون : لا تدفعى نيتُ بى ولا تهيجى غَضَبى

نتيتاس : (كالمستهزئة) تقتلنى مثل أبى

فرعون : (وقد ظهرت نفريت بالباب)

أتيتِ لوفى الأمر نفريت أقبلى تعالى أنبتك الجليل تعالى

نفريت : أبى لاجليل اليوم إلا مصيتى

فرعون : ولكنها قد آذنت بزوال

نفريت : وكيف وأنتى ؟

فرعون : انظرى من بمجلسى وأى رسول للسماء حبالى

إله لعمرى فى قميص أميرة سعى لك يحبو عَوْنَه وسعى لى

نفريت : نتيتس أختى ؟

نتيتاس : (لنفسها) أختها ما أضلّها منى كان بيتى مجرمين وآلى

نفريت : (لأبيها بعد أن سمعت نجواها)

أبى ألهذا تجمع اليوم بيتنا وما لابنة الملك القديم ومالى

فرعون : لقد بعثتها الشمس من عرش مجدها شعاع هُدًى من حيرة وضلال

تُزَفُّ إلى قمبيز فى موضع ابنتى وفى موكب من رفدِه ورجالى

نفريت : نتيتاس

فرعون : قولى بنت فرعون

نتيتاس : اعفها فذلك عهد يا أميرة خال

فلا يستوى الملك القشيب جلالة وآخر مخلوع الجلالة بال

نقرت : أحق نيتنا ما روى الملك ؟

نيتاس : ما روى أبوك صدى صوتى ورجع مقالى
نقرت . رويدا نيتنا راجى الرشد إنما تصحين يا أخنى بأنفس غال
أحق عقدت العزم ؟

نيتاس : بعد رويّة وأقنعتُ نفسى بعد طول نضال
وما لى لأعطى الحياة إذ ادعتْ بلادى ؟ حياتى للبلاد وما لى (١)

(ج) مجنون ليلى : —

هذه هى المسرحية الثانية التى قدمها شوقى إلى الجمهور بعد عودته إلى الكتابة للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته (٢) . وهى أولى مسرحياته التى اتخذت مادتها الأولية من التاريخ العربى . وقد أدارها حول قصة الشاعر قيس ابن الملوح وحبه ليلى ، هذه القصة التى حفتها بعض الأساطير ، ولكنها كانت وما تزال من أروع صور هذا الحب العذرى الذى اشتهر فى بوادى نجد والحجاز أيام العصر الأموى .

وقد اعتمد المؤلف على أهم الروايات التى تمحى قصة هذا الشاعر ، والتى يضمها كتاب « الأغاني » ، والتى تقول إن قيساً كان يهوى ليلى منذ حداثتهما وهما يرعيان غنم الأهل ، وإنه أنشد فى حبها شعراً كان السبب — فيما بعد — فى أن رفض أبوها زواج قيس منها ، وذلك على عادة العرب ، فى عدم تزويج الفتاة ممن يشبب بها . وكان هذا الحب المبرح المحروم سبباً فى ضعف

(١) انظر : « قيس » لأحمد شوقى ص ١١ - ١٥ .

(٢) ظهرت « مجنون ليل » سنة ١٩٢١ ، وكانت قد ظهرت قبلها فى الفترة نفسها : « مصرع

كليوباترا » سنة ١٩٢٧ .

قيس جسمياً وعقلياً ، حتى هام في بوادي نجد غيبلاً ، لا ينبهه إلا سماع اسم ليلي ، ولا يجذبه إلا الحديث عنها . وبرغم سعي بعض المشفقين على قيس لدى أهل ليلي ؛ قد خابت كل محاولة في التغلب على رفض زواج الحببيين . ثم زوجت ليلي لرجل آخر كان قد تقدم إلى أهلها ، ولكنها ما فتئت تعاني آلام الحب ، حتى ضنبت ثم ماتت . كل هذا وقيس يهيم على وجهه في البادية ولا يجدى شيء في إرجاع رشده إليه . حتى ما إذا علم بموتها مات هو الآخر . بعد أن قال في صاحبه وفي حبه وفي عذابه من أجل هذا الحب ، أشعاراً تعد من أصدق وأرق وأحر ما قيل من شعر في هذه العاطفة النبيلة . ولم يهمل المؤلف ما يفيد موضوعه من الأساطير التي نسجت حول هذه القصة ، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية ، في روعة مشاهداتها ونمو أحداثها ، والتعبير عن نفوس أبطالها . وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ، مختاراً من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية تاريخية شعرية ، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد ، وسقوط البطالين شهيدين لهذا الحب ، وبيد تلك التقاليد .

وكان هدف المؤلف من هذه المسرحية هو الإشادة بالنبل العربي . والتغنى بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبيل العواطف ، أو من أجل رعاية التقاليد ؛ كما حدث لقيس . وكما جرى ليلي .

وقد قدم شوقي قصة المجنون في خمسة فصول . ففي الفصل الأول نشهد مجلس نهر أمام دار ليلي ، حيث يتحدث بعض الفتيان والفتيات عن أخبار السياسة في الحضر والبادية ، ثم يتطرق الحديث إلى قيس ، ويروى بعضهم قصته مع الظبي الذي رآه يشبه ليلي . والذي تعرض له ذئب فصرعه وأكل بعضه ، فرماه قيس بسهم فقتله وبقر بطنه وأخرج من جوفه ما أكل الظبي

ودفنه . ثم يرجو ابن ذريح ليلي أن تعطف على قيس ، فتجيبه بأنها في حيرة من أمرها بين الحب لقيس والحفاظ على عرضها الذي مسه تشييبه .. ثم نرى قيساً يناجى ليلي بعد أن ينفض المجتمعون للسمر ، ويكون قد جاء متعللاً بطلب قيس من النار ، حتى إذا ما جادت له بما طلب ، دخل معها في نجوى غرامية يذهل معها عن نفسه حتى تحرق النار بعض ملابسه وتتغذ إلى لحمه . ثم يأتي المهدي والد ليلي ويعاتبه على ما كان منه ، وينصرف قيس .

وفي الفصل الثاني تظهر بلهاء الجارية تحمل ذبيحة قرأ عليها العراف بعض التائم لكي يأكل قيس قلبها ويشفى مما فيه ، ولكن قيساً لا يأكل شيئاً ؛ لأن الذبيحة منزوعة القلب . ويظهر بعض الغلمان متغنين بشعر قيس ، ومنهم من يناصره ومنهم من يعاديه ، ويبدو قيس في الطريق مغمى عليه مخبلاً ، ويراه ابن عوف - أحد رجال الدولة - فيشفق عليه .

وحين يسمع قيس اسم ليلي يفيق . ويتعهد له ابن عوف أن يأخذه إلى آل ليلي ليتوسط له لديهم .

وفي الفصل الثالث نرى كب الوسيط ابن عوف يبلغ حي آل ليلي ، ويأتى ابن عوف بوالد ليلي الذي يعاتبه على وساطته . ويريدُ منازل - غريم قيس - أن يثير القوم على العاشق ليقتلوه ، ولكن زياداً - نصير قيس - يكشف « منازل » ويبين أنه لا يحب ليلي ولا تحبه ، فهو حاقد على الحبيبين مغرض في دعوته إلى الانتقام . وتحت إلحاح ابن عوف ومناشدته ، يسأل ليلي أبوها في حضرة ابن عوف عن رأيها في الزواج من قيس ، فترفض رعاية للتقاليد ، وتقبل الزواج من « ورد » الذي علمت أنه تقدم لخطبتها ، وينصرف ركب ابن عوف بعد فشل الوساطة .

وفي الفصل الرابع نرى قيساً في عالم الجن ، الذي بصور عالمه العقلي المحبول . ويدله شيطانه على الطريق إلى حي ليلي الذي تزوجت فيه . ويرى

قيس ورداً زوجها الذى يمهد له سبيل اللقاء بلبلى كرمأ منه وسماحة . وفى هذا اللقاء المنفرد يعرض قيس على ليلى أن تهرب معه إنقاذاً لحيهما ، ولكنها ترفض برغم هيامها به ؛ رعاية للتقاليد . وهنا يثور قيس ويتركها وينصرف غاضباً . وتستشعر ليلى أنها آذت قيساً ، ويتضافر هذا الشعور مع حبها المبرح حتى يقودها إلى منيتها . ويتخلل هذا الفصل منظر غنائى راقص وهو منظر عالم الجن .

وفى الفصل الخامس يبدو قبر ليلى وطوائف المعزين الذين يتوافدون على أهلها لمواساتهم . ويكون من هؤلاء المعزين بعض المغنين والشعراء كالغريض وابن سعيد . وينشد الغريض نشيد وادى الموت : ثم ينصرف الجميع . وعلى أثر ذلك يظهر قيس وحده ، فيعلم ب وفاة ليلى من بشر ، فيغمى عليه وهو وحيد منفرد ، ويختصر ، ثم يظهر ابن ذريح يرثى ليلى ، ويختصر موت صاحبها .

وقد حفلت المسرحية بالمواقف « الدرامية » والغنائية الجيدة ، التى تآزرت - مع الشعر الرائع - على جعل هذه المسرحية أنجح مسرحيات شوقى جميعاً . وقد ساعد على ذلك أن القصة قصة حب إنسانى رفيع ، وأن البطل شاعر شهير ، وأن طرفى القصة موضع عطف يجذب إليهما المشاعر ، ويحنى عليهما القلوب . كذلك ساعد على نجاح هذه المسرحية ، أن كون البطل شاعراً قد أباح للمؤلف أن يجرى على لسانه قطعاً شعرية رائعة فى المناجيات والشكايات والأوصاف والتأملات ، دون أن يخل ذلك بالبناء الفنى للمسرحية ، أو يسبب إبطاء حركتها أو إقحام الغنائية عليها . كما حدث فى مصرع كليوباترا مثلاً . وذلك لأن مثل هذه الأشعار الغنائية فى مجنون ليلى من شأنها أن تجرى على لسان شاعر ، وشاعر محب مدله هائم كمجنون ليلى .

وقد كان المؤلف مرفقاً حين جعل نصب عينيه — في كثير من الأحيان —
شعر البطل نفسه ، فكان يعتمد على معانيه حيناً ، كما كان يقتبس بعض
نصوصه حيناً آخر^(١) ، مما جعله أكثر تعبيراً عن حقيقة البطل وواقعه
التاريخي والنفسى .

بل إن بعض تلك الأشعار الكثيرة التي أجراها شوق على لسان بطله ،
قد لعبت دوراً مهماً وأساسياً في مسار الأحداث ؛ فهي التي حالت دون زواج
الحبيبين ، وصيبت الأزمة ، وهي — في الوقت نفسه — التي كسبت للبطل كثيراً
من الأعوان والوسطاء ، وأهوت إليه القلوب ، فلوب شخصيات عديدة في المسرحية ،
وقلوب آلاف وفيرة من القراء والمشاهدين .

ثم لأن الموضوع عربي ، كان إجراء الشعر على ألسنة الشخصيات أكثر
ملاءمة وأقرب إلى الطبيعة .

(١) من أمثلة اعتماد شوق على بعض معاني الشاعر الأصلية قوله على لسانه في المسرحية :

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلست ركني بيتها في صلاتها
فهو من قول المجنون :

أراني إذا صليت يمت نحوها بوجهي وإن كان المصل ورائي

ومن أمثلة اقتباس أبيات كاملة من شعر المجنون قول شوق في المسرحية :

رايت غزالا يرتقى وسط روضة فقلت أرى ليل ترامت لنا ظهرا
فقلت له يا ظي لا تخش حادثا فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
فا راعى إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غزتها فخالط سهمي مهجة النئب والنحرا

فهذه الأبيات واردة في الأغاني بنصها تقريباً ، حيث لم يغير شوق إلا صدر البيت الثاني الذي

جاء في الأغاني على هذا النحو :

« فيا ظي كل رعداً هنيئاً ولا تخف » ، وحيث ترك كذلك بعض أبيات النص الأصلي .

وحتى المشاهد الغنائية والإتشادية ، كانت فى هذه المسرحية أجود وأكثر التصاقاً ببنائها وأعظم خدمة لجوها .

ولا يُنسى من عوامل نجاح هذه المسرحية وروعة بعض مواقفها، ما كان من ازدياد خبرة المؤلف وإفادته من نقد النقاد لكتابته المسرحية السابقة على هذه المسرحية .

غير أنه يؤخذ على «مجنون ليلى» أن المؤلف قد اعتمد على بعض الحكايات غير المعقولة، أو التى لا تخلم المسرحية ولا هدفها . مثل حكاية احتراق قيس بالنار وهولاه عن نفسه أثناء حديث له مع ليلى، حتى مست النار لحمه دون أن يحس . ومثل قصة رفض قيس أن يطعم من شاة لأنها كانت متزوجة القلب . ومثل حكايات كثرة لإغمائه وإفاقته ، التى تظهره متهافناً ضعيف الشخصية فى بعض الأحيان^(١) .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ، أن المؤلف قد جعل بعض الشخصيات تصرف تصرفات مخالفة للعرف . فمثلاً نرى «ورد» فى المسرحية — وهو زوج ليلى — يبيع لقاء قيس واختلاؤه بصاحبته فى بيت الزوجية ، وهذا غير مألوف^(٢)، مهما قُصد به الإشادة بنبيل العرب وسماحتهم . . . ووالد ليلى حين يتقدم إليه ابن عوف ملحاً فى إتمام زواجها من قيس ، يترك الخيار لها لتبدى رأيها ، فرفض إثارةً للتقاليد ، وهذه من المبالغات المفرطة ، مهما أُريد الإشادة بمنح الأب العربى الحرية للبت ، ومهما قُصد إلى الإشادة برعاية

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوق للدكتور شوكت ص ٨١ . ومسرحيات شوق للدكتور

مندور ص ٢٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوق للدكتور مندور ص ٦٥ .

البنيت للتقاليد . . وليلى في مشهد سمر ليلتى نراها تقدم ابن ذريع لصواحبها وتقدمهن له ، تماماً كما تفعل الفتيات الحضريات في العصر الحديث في بعض النوادي أو حفلات السمر .

وكل هذا مما يُخرج المواقف عن طبيعتها المألوفة . ويصرفها عن توقعاتها المنتظرة .

وماخذ أخير على « مجنون ليلى » وهو أن الصراع النفسى فيها ليس واضحاً بالقدر الذى كان من الممكن أن يتحقق . ففي المسرحية مواقف تتبع فرصة تجلية هذا الصراع ، وبيان كيف تتصادم المشاعر فى داخل النفس الإنسانية . ومن أهم هذه المواقف موقف ليلى ، وقد عُرِض عليها إبداء رأيها فى الزواج من قيس . فإن المؤلف قد جعل البطلة تعبر فى سر وإيجاز عن رفضها لإثارة للتقاليد ، وكل ما نحسه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف^(١) . بينما كان من الممكن فى هذا المجال تصوير صراع الحب والتقاليد فى أعماقها ، واصطدام صوت القلب بصوت العقل فى داخلها ، وحرب العرف الجاهل للتطور المرن فى وجدانها . ووسائل تجلية هذا الصراع كثيرة يعرفها المتمرسون بصناعة الكتابة المسرحية ، فهناك النجوى الداخلية للذات ، وهناك الإفشاء والمساراة إلى من يؤتمن على السر ، ثم هناك الحلم . وما إلى ذلك من الوسائل التعبيرية المسرحية الكثيرة .

وربما كان اهتمام شوقي بالوصف والعرض الخارجى ، أكثر من اهتمامه بالتحليل والاستبطان الداخلى ، راجعاً لرغبته فى أن يمزج بين التمثيل والغناء ، وعدم رغبته فى التمثيل وحده . ومن هنا لم يطالب نفسه بهذا التعمق التحليلى الذى يطالب به مؤلفو المسرحيات الخالصة أنفسهم . وربما كان من الإنصاف

(١) انظر : المصدر السابق ص ٦٤ - ٦٥ .

أن ينظر إلى مسرحيات شوقي الشعرية من هذه الزاوية . وفي هذا الإطار تُعتبر « مجنون ليلى » من أروع مسرحيات شوقي ، ومن خير المسرحيات الشعرية في الأدب المصرى الحديث . هذا بالإضافة إلى مالها ولأخواتها من فضل الريادة في ميدان الأدب المسرحى الشعرى .

وهذا مشهد من « مجنون ليلى » ، حيث يلتقى قيس وصاحبته في دار « ورد » ، بعد أن تزوجت - كارهة ومضحجة - من هذا الأخير ، وحيث أتاح « ورد » هذا اللقاء سماحة منه ورحمة بالمجنون :

ليلي : أحق حبيب القلب أنت بجانبى أحلم سرى أم نحن متبهانِ
أبعد تراب المهدي من أرض عامر بأرض ثقيف نحن مقربان
قيس : حنانيك ليلى . ما لخلٍ وخله من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قرّبت منك ، منزلى وكل مكان أنت فيه ، مكاني
ليلي : فإلى أرى خديك بالدمعُ بللا أمين فرح عيناك تبتران
قيس : فداؤك ليلى الروح من شر حادث رماك بهذا السقم والدوبان
ليلي : تراني إذن مهزولة قيسُ ؟ حبذا هُزالي ومن كان الهزال كسانى
قيس : هو الفكر ليلى ، فيمن الفكر ؟

ليلي : في الذى تجنّى
قيس : كفانى ما لقيتُ كفانى
ليلي : أدركت أن السهم يا قيسُ واحد وأنا كلينا للهوى هدفان
كلانا قيس مذبوحٌ قتيْلُ الأب والأمُ
طعينان بسكين من العادات والوهم
لقد زُوجتُ ممن لم يكن ذوقى ولا طعمى
ومن يكبر عن سنى ومن يصغر عن علمى

غريب لا من الحى ولا من ولد العم
ولا ثروته تُرَبِّي على مال أبي الجسم
فنحن اليوم فى بيت على ضدين منضم
هو السجن وقد لا ينطوى السجن على ظلم
هو القبر حوى مِثْنَيْنِ جارَيْنِ على الرِّغم
شيتين وإن لم يعد العظم من العظم

فإن القرب بالروح وليس القرب بالجسم

قيس : تعالى نعى بالليل فى ظل قفرة
تعالى إلى وادٍ خَسِيلٍ وجدول
تعالى إلى ذكرى الصبا وجنونه
فكم قبلة بالليل فى ميعة الصبا
أخذنا وأعطينا إذا البهائم ترتعى
ولم نك ندرى يوم ذلك ما الهوى
مُنَى النفس ليلي قَرَّبِي فاك من فى
نَدَقُ قبلة لا يعرف البؤس بعدها
فكل نعيم فى الحياة وغبطة
ويحقق صدرانا خفوقا كأنما
(تنفر ليلي)

ليلي : وكيف ؟

قيس : ولم لا ؛

ليلي : لست قيس فاعلا

ولا لى بما تدعو إليه يدان

قيس : أتعصينى يا ليل ؟

ليلي : لم أعصِ أمرى ولكن صوتاً في الضمير نهائى

• • •

وورد يا قيس ؟ ورد ما حلفت به لقد ذهلت فلم تجعل له شانا
قيس (غاضباً) :

تعين زوجك يا ليلي ؟

ليلي (منكسة رأسها) . نعم

قيس : أحببت وردا ؟ ترى أحببتى الآن

ليلي : فيم انقجارك ؟

قيس : من كيد فوجئت به

ليلي : إننى أراك أبا المهدى غيرانا

أجل هو الزوج فاعلم قيس أن له حقاً على أؤديه وسلطانا

قيس : إذن نحاببنا !

ليلي : بل أنت تظلمنى

ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرّحنى فضلاً وإحسانا

نحن الحرائر إن مال الزمان بنا لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا

قيس : بل تذهبين معى

ليلي : لا ، لا أخون له عهداً، فما حاد عن عهدى ولا حانا

ولا تلوّن كالفتيان ألوانا فتى كنع الصفات لم يختلف خلقنا

قيس (منهكاً) :

أراك فى حب ورد جيداً صادقة وكان حبك لى زوراً وبهتاناً

ليلي : قيس

قيس (خارجاً) :

اتركيني بلاد الله واسعة غدا أبذل أحباباً وأوطاناً
(يحاول أن يتركها فتمسك به ليلي)

ليلى : العقل يا قيس

قيس : لا ، خلّ الرداء دعى

ليلى : وارحمته لقيس عاد ما كانا (١)

(ثم يفلت منها ويندفع إلى سبيله تاركاً إياها باكية في هيئة استعطاف)

(د) عنبرة :

وهذه هي المسرحية الثانية التي اتخذ شوقي مادتها الأولية من التاريخ العربي (٢). وقد أدار أحداثها حول قصة الفارس الجاهلي عنبرة بن شداد العبسي وجهه لابنة عمه عبلة ، هذه القصة التي أضاف إليها الخيال الشعبي كثيراً من الأساطير ، حتى جاءت آخر الأمر من أروع قصص الحب والفروسية .

وقد اعتمد المؤلف أساساً - كما فعل في مجنون ليلى - على ما ضم كتاب الأغاني من أخبار عن هذا الفارس الشاعر . وهي الأخبار التي تقول : إن عنبرة كان ابناً لأمة حبشية ، ولهذا نشأ عبداً لا يلحقه أبوه بنسبه . وقد أحب عنبرة ابنة عمه ، ولكن هذا العم رفض زواجه منها بسبب عبوديته . غير أن بطولة هذا الفارس رفعتة في نظر قومه أخيراً حتى اعترف به والده ، ثم زوجه عمه من حبيبته . وما زال عنبرة يخوض معارك البطولة إلى جانب قومه عبس ، حتى قُتل في بعض الحروب . وقد قيل في الحادثة التي رفعت عنبرة في نظر قومه وانتزعت له الحرية : إن بعض أحياء العرب قد أغارت على عبس وأصاب

(١) انظر : مجنون ليلى ص ١٠٣ - ١٠٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ ، وقد سبقها مسرحية مجنون ليلى سنة ١٩٣١ .

منهم ، واستاقت إبلهم ، فقال له أبوه كُـرَّ : يا عنتره . فقال له : العبد لا يحسن الكُـرَّ ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ .. فقال له أبوه : كُـرَّ وأنت حر . فكُـرَّ وانتصر لقومه واستنقذ الإبل ، واعترف به والده . . كذلك قيل في الحادثة التي رفعت عنتره في نظر عمه حتى زوجه عبلة : إن عمه اشترط عليه لكي يزوجه بعبلة ، أن يقدم إليه ألفاً من النوق ، وكان هذا تعجيزاً للفارس الشاعر . ولكن عنتره ارتحل إلى الحيرة وعمل بجد حتى ربح من النوق ألفين ، ثم هاد إلى قومه بعد كفاح مر ووقوع في الأسر ، وقدّم إلى قومه ربحه الوفير ، ووزع فيهم من خيراته ، فارتفع قدره ونال بغيته .

وقد أدى هذا الاختلاف في سبب تحرر عنتره . وظفّره بحبيبه إلى اختلاف الأعمال الفنية التي تناولت هذه القصة ، فالبعض اتخذ منها مجالا لتجلية ما تحقق البطولة من أمجاد ، وما تزيل الشجاعة من فوارق ، حتى لتمنع العبد الحرية^(١) . والبعض اتخذها مجالا للكشف عما يحقق العمل من انتصارات ، وما يجلب الجهد من فوز ، حتى ليحطم أغلاق الرق ، وينيل المحروم أعز الأمنيات^(٢) . ولكن شوقى قد سلك مسلكا آخر ؛ فقد اختار لحل أزمة البطل طريقاً مخالفاً ، استوحاه من خياله ، ولم يعتمد فيه على الروايات التاريخية أو على الأساطير الشعبية . فقد جعل عبلة تتمرد على التقاليد البالية ، فرفض الزواج ممن تقدموا لخطبتها ووافق عليهم أبوها وإخوتها ، ثم جعلها تتحايل على التخلص من آخر خطابها صخر ، بتزويجه - خدعة - من محبة له تسمى ناجية ، على أنها عبلة . أما عبلة نفسها فتظهر في حفل العرس مع عنتره ويكشفان حقيقة

(١) كما فعل شكرى غانم المؤلف اللبناني في مسرحيته التي كتبها بالفرنسية سنة ١٩١٠ .

(٢) كما فعل فريد أبو حديد في روايته التاريخية التي ظهرت ضمن سلسلة «اقرأ» بعد

مسرحية شوقى بكثير .

الأمر . وبين التهديد من عنزة والإقناع من عبلة ، يحصل الرضى بما وقع ، ويتم زواج عنزة من عبلة وصخر من ناجية .

وقد قدم شوقى هذه المسرحية فى أربعة فصول . فى الفصل الأول نعرف أهم الشخصيات ، وتلوح بوادر الأزمة . فنشاهد عنزة منفرداً فى موقف نجوى أمام خيام حى عبلة ، ثم نرى فتيات يملأن جزارهن من التبع فى الصباح ، وهن ينشدن . ونعلم بحب عبلة لعنزة وصدها لصخر الذى يحاول التودد إليها . ثم نعلم بإغارة بعض اللصوص على حى عبلة ، ويحدث الاستنجاد بعنزة ، فراه أولاً يتباطأ نظراً لعدم الاعتراف به ، وكأنه يريد إشعار القوم بمنزلته ، ثم نجده يسرع إلى نجدة الحى حين يعلم أن عبلة فى خطر ، فيهب لتخليص حبيبته من الوقوع فى أيدي المعتدين . ثم يجدد معها عهد الهوى ، ويطلعها على بعض ما صاد من البادية ، ويبدو صخر أمامه ضئيلاً تافهاً .

وفى الفصل الثانى تتضح الأزمة ، حيث يطلب صخر يد عبلة برغم أن صاحبها ناجية تحبه وتؤمل فى الزواج منه . ويوافق والد عبلة ، ولكنه يطلب رأس عنزة مهراً لهذا الزواج . غير أن عبلة ترفض هذه الخطبة بإصرار ، برغم إلحاح الأب وإغراء الأخوين .. ثم نعلم أن عنزة قد نجح فى الاستيلاء على قافلة كانت متجهة إلى ملك القرس . ويدور حوار بين شرادم هذه القافلة وبين عبلة ، التى تدافع عن شهامة عنزة وتوضح مبدأه ، وأنه ليس قاطع طريق حين يتعرض لقافلة ، وإنما هو معاقب لكل من يتملك ملك القرس المتربص بالعرب ، ومستبيح لتلك الأموال التى تساق إلى ملك فارس من بعض العرب التابعين للصولين . ثم نسمع صوت عنزة مجلجلا ، وهو مقبل من بعيد ، فيتفرق المجتمعون خوفاً ، وتبقى عبلة فيلقاها . ويتبادلان حديث الحب . .

وفي الفصل الثالث تشتد الأزمة ؛ ففي لقاء بين عنبرة وعبله ، تبدو هذه غضبي لما بلغها من أنباء عن ولع عنبرة بنساء غيرها . ولكن الفارس الشاعر يكذب هذه الشائعات ويترضى صاحبته ثم نرى عشرين يحاولان اغتيال عنبرة وهما مدفوعان بإغراء والد عبلة . ولكن الفارس الشجاع يصرخ فيهما صرخة مدوية مفزعة ، فيهرب واحد ويصرع الثاني . ثم يتقدم مخاطب آخر يطلب يد عبلة من أيها . ويوافق الوالد ويشترط أن يكون مهرها هو رأس عنبرة ، غير أن « ضرغام » - وهذا اسم الخاطب الجديد - لا يسلك هذا المسلك الخسيس ، وإنما يلتقي بعنبرة لقاء الفارس بالفارس ، ويطلب إليه تحكيم عبلة في الأمر ، والالتجاء إليها لتختار أى الرجل تريد . وبعد لآى يرضخ عنبرة لهذا الرأي : وحين تُخَيَّر عبلة تختار عنبرة .. ثم يُغار على الحى ، ويتعرض عنبرة للمغيرين ، ويتصر عليهم ويقتل قائدهم رستم الفارسى . ونعلم كل ذلك من الوصف والحوار ، حيث يتعذر عرض تلك المعارك على المسرح .

وفي الفصل الرابع نحل الأزمة بهذه المفاجأة التى دبرتها عبلة مع عنبرة . فيقام احتفال بعرس صخر ، وتزف إليه عروسه على أنها عبلة ، بينما هى ناجية التى تحبه . ثم يُسمع صوت مجلجل يتهدد المحتفلين ، وحين يتساءلون عنه ويحاجب بأنه عنبرة ؛ يشيع العجب ، لأنهم قالوا - زوراً - إن عنبرة قد قُتل وقُدِّم رأسه مهراً لوالد عبلة . ثم يظهر عنبرة مع بعض رجاله ، ومعه فتاة مقنعة ، فينفض السامر ، ويشهر القوم سيوفهم ، فيزعمون عنبرة واحداً إثر آخر ، حتى يطرح منهم أربعة ، ثم يتوجه بالحديث إلى الباقيين مناشداً إياهم العقل والجنوح إلى المسألة ، ثم يكشف لهم حقيقة الفتاة المقنعة ، فإذا هى عبلة ، وهنا يذهل صخر ، ويتساءل : ألم يتركها منذ قليل فى الحِباء ؟ ! فيجيب عنبرة شارحاً القصة التى أعدها قائلاً : إنه بينما كانت عبلة فى طريقها على البعير إلى بيت صخر ، تعرض

لها عنزة فانتزعها ووضع مكانها ناجية ، وجعل عليها حلها . ثم تُتبع عبلة ذلك بإقناع صخر بأن ناجية أولى به ، لأنها تحبه، بل تصرح بأنها هي التي جعلت ناجية مكانها ، ولا تزال تزينها له حتى يقبل الأمر الواقع ، ويقبله معه الجميع . . . ويتزوج كل من الرجلين محبة

وهكذا تختم المسرحية بهذه النهاية السعيدة ، كما تضم مشاهد غنائية وإنشادية ، هذا بالإضافة إلى ما تحوى من عناصر ملحمية تتمثل في وصف البطولات الحارقة والانتصارات الباهرة .

وقد وفق شوقي في مسرحيته هذه إلى حد كبير ، وخاصة في تصوير الفروسية العربية وتمجيد بعض صفات العرب الكريمة . كذلك وفق إلى حد كبير في الإسراع بالحركة ، وإيجاز الحوار نسبياً ، والتخفيف من المقطوعات الغنائية الغربية على البناء المسرحي .

وكما فعل في مجنون ليلى من حيث النظر إلى شعر الشاعر الأصلي ، فعل كذلك في عنزة ، حيث ضمن شعره في المسرحية بعض معاني الشاعر الجاهلي التي وردت في ديوانه أو معلقته ، بل اقتبس بعض تلك الأشعار ، وسلكتها ضمن بعض ما نظم في المسرحية على لسانه^(١)، وإن كان هذا هنا أقل منه في مجنون ليلى .

كذلك اتسمت أشعار شوقي في هذه المسرحية ببلوغها درجة عالية من الروعة البيانية . وليس من شك في أن شاعرية البطل ، قد جعلت المواقف تحتمل هذه

(١) من ذلك قوله على لسان عنزة :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من	درعى وتصبغ مشفى بالندم
(ولقد ذكرك والرماح نواهل	منى وبيض الهند تقطر من دمي)
فضيت عنتق الرماح لأنها	خطرت كأسر قدك المتقوم
(ووددت تقيل السيوف لأنها	لمت كبارق ثغرك المتبسم)

الروعة وتجعلها في خدمة الشخصية والبناء المسرحي عموماً . ولهذا كله قد جاءت مسرحية عنتره من خير مسرحيات شوقي ، وربما لا تفوقها إلا مسرحية مجنون ليلى .

غير أنه يؤخذ على مسرحية عنتره ، أن النهاية التي اختارها المؤلف لها تلبو غريبة وبعيدة عن طبيعة الحياة العربية الجاهلية^(١) . وذلك برغم أن شوقي قد قصد بها الإشارة إلى وجوب الثورة على التقاليد البالية ، والمواضعات الجاحدة ، والتمرد على الظلم الطبقي والاجتماعي ، الذي يلحق العبودية بإنسان لا جريرة له . وغرابة النهاية مصدرها أنه ليس العهد بفتاة عربية جاهلية أن تتمرد على الأهل والعشيرة على هذا النحو ، مهما كان إعجابها بالإنسان الذي تمردت من أجله . وليس من المعقول أن تتحايل فتاة عربية جاهلية هذا التحايل العصري الشبيه بمفاجآت الغانيات في الأفلام السينمائية . وليس من المعقول أن يرضى فارس عربي بهذه الحيلة الماكرة ، وإن كان الشأن أن يرضى باختطاف حبيبته عياناً وتحدياً .

ثم إن هذه النهاية قد أفقدت المسرحية مغزى أكبر ، كان من الممكن أن تقصد إليه ، لو أن المؤلف اختار لنجاح البطل وفوزه ، طريقة أكثر إيجابية وأحسن قدوة وأنسب لسلوك الفرسان . وقد قلعت أخبار عنتره – التاريخية والأسطورية – طائفة من تلك الحلول الإيجابية التي استغل بعضها من سبقوا شوقي إلى الكتابة عن هذا الفارس الشاعر .

كذلك يؤخذ على المسرحية ، مصادمة الهدف الرئيسي منها – وهو تصوير النبل والفروسية العربية – ببعض تصرفات من رجال عرب كبار ، تناقض هذا النبل وتسيء إلى تلك الفروسية . ومن ذلك تأمر والد عبلة على

(١) انظر : مسرحيات شوقي للدكتور منثور ص ٦٧ - ٦٩ .

اغتيال عنزة ، ودسه رجلين عليه ليقتلاه ، وذلك بعد طلبه من كل خاطب أن يجعل رأس عنزة مهر العروس التي تقدم لخطبتها . فهذا تصرف بعيد عن النبل العربي والفروسية العربية ، وبخاصة إذا علمنا أن عنزة هو ابن أخ لهذا المتآمر ثم هو حبيب ابنته ، ففي قتله اعتداء غادر على ذى قرابة أولا ، وطعن لقلب الابنة ثانياً . وهذا وذاك مما يأباه الطبع العربي ، الذى أراد المؤلف أن يمجده خلاله .

ويؤخذ على هذه المسرحية أيضاً ، عدم اتضاح الصراع النفسى^(١) ، الذى يكشف عن أعمال المشاعر المختلفة فى النفس الإنسانية ، والذى يتم عن اصطدام الرغبات المتباينة فى أعماقها . وقد كانت الفرصة متاحة لإبراز هذا الصراع كأعظم ما يكون فى نفس عنزة ، فهو يستشعر عظمتة فى نظر نفسه ، ولكنه يحس مهانته فى نظر مجتمعه . وهو فى الحقيقة بطل وفارس وشاعر كبير ومحب عف ، ولكنه فى العرف والتقاليد عبد وتابع ومنكور النسب . ثم هو يحب قومه ويخلص لهم ويدافع عنهم ويضحى من أجلهم ، ولكن القوم يزدرونه ويترفعون عليه وينأون عنه ، مما من شأنه أن يجعل حبه لهم مقابلاً بالحقد عليهم . . كذلك كانت الفرصة متاحة لتجلية هذا الصراع - كأقوى ما يكون - فى نفس عبلة ، فهى تحس وطأة التقاليد وقسوة الأب ، إلى جانب إحساسها بحقها فى الحب وظلم قومها للحبيب وابن العم .

وقد أفاد شوقي فى مسرحيته من بعض ما نسج الخيال الشعبى حول هذا البطل ، وما ورد فى ملحمة الشعبية المعروفة . ولكنه أحياناً لم يكن موفقاً فى بعض التفاصيل التى أفادها من الأساطير الشعبية ، التى حسب أنها تؤكد بطولة عنزة . ومن ذلك ما أورد من موت بعض خصوم البطل إثر صرخة

(١) انظر : مسرحيات شوقي للدكتور منور ص ٦٨ - ٦٩ .

مدوية أطلقها . فالحق أن هذه مبالغة ساذجة لا تخدم شخصية البطل في شيء ، بل قد تحدث أثراً عكسياً فتثير الضحك منه .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من مسرحية عنزة ، حيث يلتقي البطل « بضرغام » خاطب عباة ، الذي اشترط عليه والدها أن يكون رأس عنزة مهرها ، فرفض حتى سبه الوالد وتناوله بما لا يليق ، وأصر الخاطب الشريف أن يلتقي بعنزة لقاء الفارس بالفارس :

« عنزة : من الفتى من أرى؟ بضرغام أنت هنا
أغارة ؟ أين عهد الجار للجار؟
أجئت تسبى مهاتى ؟

بضرغام : جئت أخطبها

عنزة : ما أجمل الصدق لم يلبس بانكار

فما جرى ؟

بضرغام : نال منا مالك وبغى عليك بالشم هذا العائب الزارى
حتى انصرفت إليه كى أؤدبه

عنزة : يا ليت أدبته تأديب جبار

بضرغام

بضرغام : عنزة

عنزة : اسمع بيننا شرك فى حب عيلة قد يدنو من النار

فاجعل لنفسك أنثى غيرها أرباً

بضرغام : وأنت فاعبد سواها إننى رجل

تعال نذهب إلى شمس النهار معاً

نقول : عيلة قد خُسرت فاختارى

فما نرى أنت ؟

عنزة : رآنى أن نصير إلى جمال تضحية أوفضل لإشار

رأيت ورأسك في الميزان قد وُضعا
من مات مناقضى حق الهوى كرها
ضرغام: رأيت عنتر رأياً لست أتبعه
والله لا جمعنا ساحة
وحكم سيفك أوسيني هو الجارى
وليس بالموت دون الحب من عار
بأى حبي وإعجابي ولا كباري

عنتر : لم لا ؟ الحرب تجمع مغوارا لمغوار
ضرغام : هبني قتلتك
عنتر : ماذا ضر !

ضرغام : كيف إذن
ألست شيبلا فتيا من شُبُولتها
وكيف أفلق رأسا ملؤه شرف
وكيف أضرب عنقاً في أمانتها
وكيف أرى لسانا طالما سَقِيتُ
تكون في البيد أنبأى وأخباري
فهل أجرب في الرئبال أظفاري !
أحقّ من جبهات الروم بالغار ؟ !
كرامة القوم من بدو وحُضَّار ؟ !
بشده البيد من شرب وُسَّمار ؟ !
عنتر : (ينادى) يا عبل

عبلة : (من وراء الستار) لبيك يا ابن العم

(تقبل عبلة)

ضرغام : أنتِ هنا ؟

عبلة : أجل

ضرغام : إذا سمعت ما قيل أذناك

عبلة : أجل علمت بما قد دار بينكما

عنتر : فما ترين إذن ؟ القول أرضاك

يا عبل حبك في لحمي جرى ودمي
ضرغام: أحبا حببي العزى وأعبدها
وقد يحبك ضرغام ويهواك
عبادة اللات

عنزة : بنت العم بشارك
 ضرغام : ولو يطاف بغير البيت في زمني
 عبل : ما طُفْتُ يا عبل إلا حول مغناك

عنزة : ماذا تقول ابن عمي بم تبشرني
 بشاري بماذا ؟
 عبل (لنفسها) : بهذا العاشق الباكي

عنزة : عبل اسمي ، عبل هذا الحب كيف أتى ؟
 عساه جاءك يشكو الحب من زمن
 ضرغام هات تكلم .
 عبل : أنت تظلمني
 قولي لعنزة يا عبل ما خلقتني
 هل التقينا على ذات الأصاد ضحى
 وهل نظرتك إلا خاشعاً خفياً
 عنزة : الآن يا عبل تختارين راضية
 عبل : إني قد اخترت يا ابن العم من زمن
 عنزة : من ؟

فما نصبت لعبي قطاً اشراكي
 كما يقول ، ولا في شيمتي ذاك
 وهل لقبتك إلا في عذآراك
 كما نظرت وراء السر عزآك
 هاك الخطيبين قد مدّأ يداك
 سيدي
 (تندفع إليه)
 عبدك الوافي ومولاك (١)

(هـ) أميرة الأندلس :

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثراً^(١) ، برغم أن الموضوع تاريخي كموضوع المسرحيات السابقة ، التي جعل لغتها شعراً ، بل برغم أن البطل شاعر وقصته تمثل مسأة مُلك ضاع ومُلكٍ أُسر ، مما كان يرشح الشعر لهذه المسرحية ويجعله أكثر ملاءمة من النثر . ويبدو أن شوقي ضاق بمهاجمة مسرحياته الشعرية ، وبخاصة مسرحية « قمبيز » ورأى أن من أهم ما وجه إلى تلك المسرحيات من نقد ، ما قيل من غلبة الشعر الغنائي عليها ، واشتمالها على مقطوعات بل قصائد بعيدة الارتباط بالتأليف المسرحي ، وأن شوقي كان يعتمد أساساً على شاعريته ، لا على قدرته في الكتابة « الدرامية » ، وأنه كان يتستر خلف روعة شعره ليخفي ضعف تأليف مسرحياته . . . ويبدو أن شوقي بناء على ذلك أراد أن يجرب كتابة المسرحيات نثراً ، كما قصد من وراء هذه التجربة أن يؤكد اقتداره على الكتابة للمسرح ، مع أطراح جانب الشعر الذي كان منفذاً فسيحاً للهجوم على مسرحياته . . . ومهما يكن من أمر فهذه المسرحية تُضم إلى مسرحيات شوقي التاريخية بعامه ، وتُعد من مسرحياته التي اعتمدت على أحداث عربية بخاصة .

فهي تعرض فترة من فترات التاريخ العربي بالأندلس ، وهي أواخر عصر ملوك الطوائف ، وانتهاء هذا العصر بدخول يوسف بن تاشفين إلى الأندلس ، واستيلائه عليها وضمها إلى دولته في أفريقيا ، ونفيه ملوك الطوائف في منى بالمغرب في أواخر القرن الخامس الهجري^(٢) . وقد اتخذ شوقي لتصوير تلك الفترة المظلمة من فترات التاريخ الأندلسي ، قصة الشاعر الملك المعتمد بن عباد ، وزوال ملكه في إشبيلية ، حيث احتلها ابن تاشفين ، وحيث أسره هو

(١) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ .

(٢) كان ذلك سنة ٤٩٣ هـ - ١٠٩١ م .

وأسرته ، ونفاه في المغرب ، وسجنه في أنعمات . ولم يكتف شوقي بعرض قصة هذا الملك الشاعر - وهي قصة تاريخية الأصول ، قد أفادها المؤلف من المصادر التي سجلت تاريخ ابن عباد ، وبخاصة كتاب « نفع الطيب » للمقرئ - وإنما أضاف شوقي إلى تلك القصة التاريخية ، قصة خيالية ، وهي قصة حب بين ابنة المعتمد بن عباد « بثينة » ، وفقى أندلسي فارس سماه المؤلف باسم « حسون » . وقد مزج شوقي بين قصة المعتمد التاريخية الحزينة النهاية ، وقصة بثينة الخيالية البهيجة الخاتمة ؛ ليحقق - في أغلب الظن - ما جرت عليه عادة بعض المؤلفين الروائيين من تضمين أعمالهم قصة حب . أو لعل شوقي قد أراد أن يخفف من حدة الأسى ، الذي توقع أن تحدثه نهاية المعتمد بن عباد بطل القصة التاريخية^(١) . وليس ما يمنع أن يكون المؤلف قصد إلى الأمرين معاً .

وقد جعل شوقي مسرحيته في خمسة فصول . ففي الفصل الأول نرى مشهداً في قصر ابن عباد بإشبيلية ، يتحاور فيه بعض رجال القصر بما يفيد تأزم أمور السياسة وتهدد البلاد بالخطر ، كما نعلم من أنباء قرطبة عن طريق حديث الأميرة إلى رجال القصر ، أنها في قلق ، وأنها تتوقع عدواناً من بعض ملوك الطوائف المناوئين لابن عباد ، وأن الفتن تهددها ، وتخرج موقف الأمير الظافر بن المعتمد بها . ثم في مشهد آخر يضم المعتمد وأحد كبار فقهاء الأندلس العائدين من المغرب . نعلم أن أميراً مرابطياً يخطب بثينة ابنة المعتمد . وحين تُقبل بثينة ويسألها والدها بحضرة الفقيه ترفض الخطبة . ويبارك والدها هذا الرفض . . ونعلم في هذا الفصل من أنباء الأميرة أنها أعجبت - أثناء وجودها في قرطبة - بفنّي فيه ثقافة وأدب وفروسية . وكانت قد التقت به في سوق

(١) انظر : مسرحيات شوقي للدكتور مندور ص ٧١ ، والمسرحية في شعر شوقي للدكتور

الكتب ، حيث كانت تشتري كتاباً فزائد على هذا الكتاب حتى ظفر به .
وأخيراً نشهد في الفصل مجلساً لابن عباد يضم بعض نبلاء الإسبان ،
وفي هذا المجلس يعاقب المعتمد « ابن شاليب » رسول ملك الإسبان ، لتجرته
على إهانة ابن عباد ، إهانة لا يقبلها ملك عربي كريم ، ويقره النبلاء على هذه
العقوبة التي كانت القتل ؛ والتي يخفف من وقعها أنها لا تحدث بمراى من
المشاهدين . وهكذا يشيع في هذا الفصل الإحساس بالخلافات والانقسامات
والأخطار التي تهدد الأندلس ، من الإسبان تارة ، ومن بعض ملوك
الطوائف تارة ، ثم من المرابطين في شمال إفريقية آخر الأمر . ومن هنا تبدو
بوادر الأزمة .

وفي الفصل الثاني يعمق الإحساس بالخطر ، ويزداد الشعور بالأزمة ،
حيث نرى بعض صور الصراع بين الأندلسيين والإسبان ، ونشاهد بعض
الأحداث الدالة على عدم ضبط شئون البلاد . ففى مشهداً في خان ، يتحدث فيه
بعض المغامرين الأندلسيين عن مغامرة أَمَسَرَ فيها أميراً إسبانياً واستخلص
بعض الجواهر الثمينة من الإسبان ، وعاد إلى إشبيلية بالأمير والجواهر في زهو
المنتصر . ثم نشهد بعض اللصوص يهاجمون المغامرين الجالسين في هذا الخان ليستصفوا
الجواهر ، وقد تحابلوا أولاً على ذلك بتخديروهم ، وذلك بأن تقدم أحد اللصوص
متنكراً في زي بائع حلوى ، وحين اشترى منه الجلوس حلواه وأكلوها ،
أصابهم خدر ؛ وهنا هجم بقية اللصوص ، وراحوا يبحثون عن بغيثهم . غير
أنهم خابوا في العثور على الجواهر ، لأن المغامر الذي كان قد استخلصها من
الإسبان ، قد خبأها في سرج قديم ملقى بالخان لا يلفت النظر . وقد شاء الحظ
أن يستتر أديب بهذا السرج ، وكان هذا الأديب « ابن حيون » ممن يجلسون
مصادفة في هذا الخان ، ولكنه لم يشارك في أكل الحلوى المخدرة ، فكان واعياً

حين هجم اللصوص ، فتناوم ، واختفى بالسرّج ؛ وأحس ما فيه فاستصفاه لنفسه ، لأنه رأى أنه أولى به من المغامرين واللصوص جميعاً .

وفي الفصل الثالث ، يتأكد الإحساس بمضمون القصة الثانوية الخيالية ، وهي قصة حب بثينة وحسون . ففي منزل أبي الحسن التاجر الإشبيلي الكبير — والد حسون — نعلم أن هذا التاجر قد أصيب بكارث مالية ، حيث أصيبت سفنه وضاع الكثير من ماله ، وأصبحت داره نفسها مهددة باستيلاء الدائنين عليها ، أو بشراء بعض الأثرياء لها . ثم نرى ابن حيون يقدم متكرراً في زى شيخ مغربي لإنقاذ صديقه أبي الحسن من الإفلاس ، ويقدم إليه بعض ما حصل عليه من الجواهر ليفك به ضائقته ويحفظ داره . ثم نشهد بثينة تأتي إلى تلك الدار متكررة في زى فتي ، وتلتقي بحسون — وهو لا يعرفها — ويتحدثان عن ذكريات قرطبة ، وتعرف منه أن أخاها « الظافر » حاكم قرطبة قد قُتل ، وأن « حسون » كان من المدافعين عنه ، فتقع في إنغماء ، ويستعين حسون ببعض الحضور لإفاتها ، ويكتشف الجميع أنها بثينة بنت المعتمد .

وفي الفصل الرابع تتحقق ذروة الأزمة في القصة التاريخية ، حيث يفد ابن تاشفين على الأندلس غازياً ، ويقبل جنده على إشبيلية ، ويستشير ابن عباد آله وأعوانه فيما يفعل — وقد علم أن ملوك الأندلس يخضعون تباعاً لابن تاشفين — ويستقر عزمه على الدفاع وعدم الاستسلام ، ويخرج للقاء المعتدين في شجاعة ، وهو ينشد أبياتاً من شعره الحماسي الحار .

وفي الفصل الخامس نعرف أن ابن عباد قد هُزم وأسر هو وآله في أعمات بالمغرب ، وأنه يحيا في مراة الأسير وذل العزيز ، ولكننا نرى بجانب هذه النهاية الفاجعة نهاية أخرى سعيدة ، وهي نهاية حب بثينة وحسون بالزواج . ففي مشهد نعلم أن والد حسون قد عثر على بثينة أسيرة عند قائد مغربي وأنه استقلها . ثم نرى هنا

الوالد ومعه بشينة والصدیق ابن حیون یهربون من الأندلس فراراً من مطاردة جنود المرابطين . ثم نراهم فی مشهد آخر وقد انتقلوا إلى المغرب ، وراحوا یحاولون التسلل إلى سجن أنعمات للقاء المعتمد . وبعد إغراء للحارس يستطيعون الدخول إلى الملك السجین ، ویفاجئون أحسن مفاجأة . وین یديه یتزوج حسن بشينة ، ویقسم ابن حیون جواهره ، ویجعل لحسن نصیباً كبيراً منها . ونعرف أن المعتمد سوف ینقل من هذا السجن إلى قصر أعده له ابن تاشفین ، حین بلغه قول " نبیل " كان قد قاله ابن عباد فی أزمة بینة وین ملك الإسبان ، وذلك القول هو : « أفضل أن أكون راعی إبل لأمیر المسلمين بالمغرب ، علی أن أكون راعی خنازیر ملك الإسبان » .

وقد وفق شوق بعض التوفیق فی عرض بعض جوانب مأساة الأندلس ، وما تأمر علیها من تناحر الأمراء وأنانیتهم ، واستسلامهم للاسترخاء وعدم اعتمادهم علی قوتهم الذاتية فی حماية بلادهم والحفاظ علی تراثهم . وربما یكون قد أراد من وراء ذلك أن ینبه إلى وجوب تضامن الرؤساء العرب ، واطراحهم للأنانية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد . كذلك وفق شوق بعض التوفیق فی الإشادة بالخلال العربية الکرمة الأصيلة ، التي تتجلی أعظم ما تتجلی فی الشدائد ، كما رأینا من إباء ابن عباد وبطولته ، ومن شهامة حسن وفروسیته ، ومن نبیل أبی الحسن ، وكرم ابن حیون ، وما إلى ذلك مما خلعه المؤلف علی بعض الشخصیات الخيرة فی روايته . كذلك وفق المؤلف إلى حد كبير فی اللغة التي أجراها علی لسان شخصیاته ؛ فقد غلب علیها الترسل ، مع احتفاظها بروعة الصياغة المناسبة للمسرح التاريخی العربي . وإن كانت هذه اللغة أقل قيمة من لغة الشعر ، الذي برع فیهِ شوق . غیر أنه یؤخذ علی المسرحية عدم تحقیق المزج بین القصتين — التاريخية

والخيالية — بالقدر الكافي^(١) ؛ فقد جاءت كل منهما غريبة عن صاحبها في بعض الأحيان ، كما يتضح في الفصل الثالث ، الذي تدور أهم أحداثه في بيت أبي الحسن التاجر ، والد حسون حبيب بثينة . على أن بعض ما في هذا الفصل نفسه من أحداث غير مقنع وغير مبرر ، كتكر بثينة في زى فنى وذهابها إلى دار والد حسون ، فشأن الفتيان أن يسعوا هم إلى لقاء حبيباتهم ، لأن تسعى الفتيات — العربيات — متكررات إلى لقاء أحبابهن ، وخاصة إذا كن أميرات ذكيات محصنات كابتة المعتمد .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية أن نهاية القصة الخيالية — وما ختمت به من زواج سعيد — قد أضعفت الإحساس بمأساة البطل الأصلي^(٢) ، وهو المعتمد ابن عباد ، وقللت من قيمة دلالة هذه النهاية المأسوية ، وما تشير إليه من دروس بالغة .

كذلك يؤخذ على هذه للمسرحية عدم تحليل أسباب مأساة المعتمد ومأساة الأندلس جميعاً ، والاكتفاء بالوصف الخارجى ، أو التلخيص السريع ، الذى يوقف على أهم الأحداث ، ولكن لا يستبطن دوافعها ، ولا يستخرج عبراتها بالقدر الكافي .

ويؤخذ على المسرحية أيضاً عدم توضيح أزمة البطل من خلال نفسه ، وعدم الكشف عما كان من شأنه أن يثور في داخله من أحاسيس . فقد كانت المفارقات في حياة المعتمد من الضخامة بحيث تفسح المجال لألوان من الآلام النفسية العاتية ، وصنوف من الروى الباطنية المروعة ، وأنواع من النجوى الذاتية والغيرية الدالة . فهو ملك عزيز تحول إلى أسير ذليل ، وهو شاعر فنان

(١) انظر : مسرحيات شوق للدكتور متور من ٧١ .

(٢) انظر : المصدر السابق الصفحة نفسها .

وأب وزوج ، طالما ذاق حلاوة الدنيا ، وعب من كؤوس السعادة ، ثم بشم
من مرارة الأسى ، وجرع من غصص الحرمان ، بل إنه قد فقد بعض أولاده ،
ورأى بعينه البعض وهو أشبه بأبناء المتسولين .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية أن تصرف بعض الشخصيات فيها غير مقنع ،
أو مناف للعادة ، أو بعيد عن طبيعة الشخصية . فابن حيون مثلاً هذا الأديب
الطيب ، نجمه يستولى على الجواهر الإسبانية التي كان قد جلبها أحد المغامرين ولم
يهتد إليها اللصوص ، ولا يُعرف عن الأدباء مثل هذا التصرف الذي يليق
باللصوص لا بأهل الفن .

كذلك تبدو بعض الأحداث في المسرحية غريبة وغير طبيعية، فقتل الأمير
الظافرين المعتمد — وقد كان أميراً على قرطبة — لا تعرف به بثينة إلا من حديث
حييها حسون أثناء لقاءها له متنكرة . وكأن مقتل الأمير في معركة بقرطبة قد
كان حدثاً تافهاً أو سرّاً مكتوماً ، بحيث لا تعرف به الأخت إلا بعد مدة ،
وحين يخبرها به هذا الحبيب الذي كان قد شهد المعركة .

وأخيراً يؤخذ على هذه المسرحية لجوء صاحبها إلى النثر — برغم ترسله
وروعته إلى حد كبير — فهو الشاعر الذي تكمن عبقريته الفنية في شاعريته ،
والذي لا يداني نثره شعره ولا يكاد يقرب منه . وقد أتاحت شاعرية البطل
الأندلسي الفرصة للمؤلف المصري لكي يجعل مسرحيته شعرية كمسرحيتي
مجنون ليل وعنزة ، ولكنه لأمر ما ، عدل عن الشعر إلى النثر ، ففوت على
مسرحيته بعداً فنياً ممتازاً . وكأن شوقه قد استشعر ذلك فأجرى على لسان
المعتمد شعراً في موقنين : الأول حينما خرج للقاء جند ابن تاشفين والدفاع عن
إشبيلية ، والثاني حين كان سجيناً في أنعمات ووافاه يوم عيد ، فراح يتحسر

على ما آلت إليه حاله . . والشعر الذى أجراه شوقى على لسان البطل هو من شعر البطل نفسه ، وما ورد فى ديوانه المأثور عنه (١) .

وقد يزيد من هذه المؤاخذه على لغة المسرحية ، ما نرى فى هذه اللغة من خطابية فى بعض المواقف ، ومن بعد عن حيوية الحوار الذى يفرض أن يكون فى المسرحيات النثرية ، التى انطلقت من قيود الوزن والقافية .

وهكذا يمكن القول بأن تجربة شوقى فى المسرحيات النثرية لم تنجح نجاح تجربته فى المسرحيات الشعرية . بل يمكن القول بأن هذه المسرحية أضعف مسرحيات شوقى جميعاً .

وهذا مشهد من الفصل الرابع من المسرحية ، حيث يلتقى المعتمد بابن حيون ليشير عليه فى أمر ابن تاشفين ، بعد أن كان يتشاور فى الأمر نفسه مع والدته العبادية ، وابنته بثينة :

« ابن حيون : السلام على الملك ورحمة الله

الملك : وعليكم السلام أيها الولي الشفيق الحميم

(١) القطعة الأولى التى أجراها شوقى على لسان المعتمد هى التى مطلعها :

إن يلب القوم العدا ملكى وتسلمنى الجموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

وهى فى ديوانه ص ٨٨ - ٨٩ .

والقطعة الثانية التى قالها يوم العيد فى أغمات هى التى يقول فى أولها :

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساك العيد فى أغمات مأسورا

وهى فى ديوانه ص ١٠٠ - ١٠١ .

ابن حيون : لو أذن لي الملك في خلوة (وقد رأى السيدتين)

الملك : لا تخش شيئاً يا ابن حيون ؛ فهذه العبادية أُمى ، وهذه
بشينة بنتى ، فحديثك لن يُساق إلا إلىّ ، وسرك لن يجاوز أذنى .

ابن حيون : أيها الملك نحن اليوم أخوف ما كنا على هذه الأوطان . وفي
مثل ما نحن فيه تجب على الأمة النصيحة للملك ، وقد انتهى إلى
أذنى من بعض الفقهاء ، والمختلقين إلى ضيفك هذا يوسف
ابن تاشفين ، أنه أصبح يرى نفسه أحق بهذا الملك منك ،
وقد رأيت رأياً فإن أذن الملك رفعته إليه .

الملك : وماذا رأيت يا أديب الأندلس ؟

ابن حيون : اعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذى نصرته ونصرك ، وحالفته
وحالفك ، وقاتلت معه قتالا يبتى حديث الدهر ، هو أهل لأن
يغدرك ، وفي غدرك ضياع الأندلس جميعاً ، ووقوعه في قبضة
البربرية الغاشمة . وقد يما كان هذا سلوكه مع غير واحد من
أمراء المغرب ، فترزع منهم ملكهم وسلطانهم ، وشردهم في
الصحارى والقفار . فلا تفوتك يا مولاي خطة الخزم والعزم في
أمر هذا النمر ذى العمامة والمسبحة .

الملك : وماذا تنصح لي أن أصنع ؟

ابن حيون : ألا تُوطئ الأرقم سريرك ، وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك ،
وأن تقبض من فورك على ضيفك هذا ، فتسجنه ولا تطلقه
حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره ، ثم يحرس
أسطولك البحر من كل سفينة مغربية تجرى فيه . فإذا تم ذلك

أخذت على ابن قاشفين الأقسام ألا يعود إلى الأندلس بعدها
أبدأ . وخذ منه الرهائن ، فإن نفس الرجل أعز عليه من
ملك الأندلس والمغرب مجتمعين ، وله أعداء بيلاده يخشى
تحركهم وانتفاضتهم ، ويخاف أن ينهزوا الفرصة للاستيلاء على
ملكه .

العبادية : أيها المتكلم المحسن والناصح الصادق ، لم يخف على مكان
مشورتك ، ولكنها خطة أولها لوم وآخرها شوم ، فإن الملك
أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه ، أو يخون جاره ، أو أن يحضر
الحفرة لمن أقال عثرته .

الملك : (لابن حيون وقد رآه يضطرب) لا ترع أيها الرجل الصادق ؛
فقد كنا حين نبثنا بوصولك نخوض في هذا الحديث . وكان
رأي كرايك . أما ابنتي بشينة فلم تكن أبدت رأيها بعد .

بشينة : مولاي كلا الصوتين نبرة حق وصيحة صدق . إلا أنني أميل
إلى الأخذ برأي الأديب ابن حيون .

الملك : بورك فيك يا عقيلة الأندلس ، مثل هذا السمو في الرأي ،
وهذا الحرص على حقيقة الملك ، لا يستغربان من بنات الملك
المنشآت بين أعباء الدولة ومهام السلطان .

العبادية : (معترضة) : ونحن بنات الشعب ، ألا يقام لرأينا وزن يامولاي .

الملك : (مبتسما) : أنتن تلدن الأجسام الصحيحة والقلوب الجريئة
وتحسن تدبير البيوت ، ولكن لا تصلحن لسياسة الممالك .

الملك : (لابن حيون) : لو تيقنت يا ابن حيون أن جمهور شباب

الأندلس يشاطرونك أنت وبشينة الرأي ، لما تأخرتُ ساعة عن العمل بما تشيران به عليّ .

• • •

(وفي هذه الأثناء يدخل جوهر أحد أتباع الملك)

جوهري : مولاي لقد وقع ما كنا نحاذر ، وحل بإشبيلية البلاء .
المعتمد : البلاء ! تريد أن الصديق قد انقلب ، وأن الحليف قد عاد حرباً ؟ هذا ما خفتُ أن يكون . وقد كان .

(يدخل لؤلؤ وهو تابع آخر)

لؤلؤي : أغثُ أيها الملك المدينة ، أدركها ، فقد خلفتها وجنود السلطان يتدفقون إليها كالسيل بعد ما اشتد ضغطهم على باب الفرج ، وأقاموا ساعة يدفعونه حتى ناءت به الكثرة فانفتح ، فنفلوا منه إلى كل مكان . فاخرج يا مولاي فقاتل حتى تستنقذ الوطن أو تموت دونه ، وإلا فالنجاء النجاء .

الملك : (مغضباً) : تدعوني يا شاب للفرار ؟ ! هيات هيات . الأسد لا يهرب ولا يخاف الموت . . (ملتفتاً إلى جوهر) : خبرني يا جوهر ، أين كان فتیان إشبيلية وأين هم الآن ؟

جوهري : قبع الفتیان في البيوت يا مولاي إلا مائة أو ما دون المائة ، شهدوا معك يوم الزلافة وتعلموا منك الكر والإقدام . واليوم قد لبسوا السلاح وخرجوا يلاقون الموت ، وهم بانتظارك ليجعلوك اللراء الذي تنيل نفوسهم عليه .

الملك : يا بشرای !! مائة شاب وطنوا النفس على الموت . أما والله

لو صدقت يا جرهر ، لكان لى من مائة قلب مجتمعة مؤتلفة
متواصية بالحق وبالموت ، قوة أرى بها فى العباب فيحى ،
وأقذف بها على الجبال فتزول . البدارَ البدارَ يا جوهر ،
امض لوقتك فضع بيدك السرج على الصاعقة والقننى على الباب .
جوهر : (بصوت عال) أبشرى يا إشيلية ، هذا الليث قد تحرك
لنصرة العرين .

الملك : فى ذمة الله وفى حفظه يا بنات المعتمد .
بشينة : فى درع من وقاية الله يا أبى ؛ فلانى أراك أخذت سيفك
ونسيتَ درعك .

المعتمد : (وهو منطلق والسيف مسلول فى يده ولا درع عليه) :

إن يسلب القومُ العدا ملكى وتسلمنى الجموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلبَ الضلوع
قد رُمْتُ يوم نزالهم ألاَّ تحصننى الدروع
وبرزت ليس سوى القميص على الحشاشىء دفوع
ما سرتُ قط إلى القتا ل وكان من أملى الرجوع
شيم الأولى أنا منهم والأصل تتبعه القروع^(١)

(و) الست هدى :

وهذه هى الملهة الوحيدة التى أتمها شوقى ، وهى كذلك المسرحية
العصرية الوحيدة التى خلفها ، ولعلها كذلك آخر أعماله المسرحية ؛ فقد

(١) انظر : أميرة الأندلس لأحمد شوقى ص ١٠٧ - ١١٩ .

مات قبل أن ينشرها^(١) .

وقد كتبها شعراً ، برغم أنها مسرحية عصرية تتناول أحداثاً اجتماعية تجري بحى الحنى فى القاهرة ، وبرغم أن شخصياتها الذين يجرى على لسانهم الشعر ، من هؤلاء العاديين الذين يعيشون بيننا فى الحياة اليومية ، وليست لهم مميزات ثقافية ترفع مستواهم إلى حديث الشعراء ، كما أنهم ليسوا من عصر غابر يخلع عليه جلال التاريخ ما يسمح بلغة القريض ، وليسوا أيضاً من بيئة عربية يمكن أن يُتَخَيَّلَ حديثها حديث الشعر . وكل هذا قد جعل أهم جانب يلفت النظر فى هذه المسرحية ، هو جانبها اللغوى ، الذى يبدو غريباً على طبيعتها^(٢) كـمسرحية ذات موضوع على معاصر . فـلغة الشعر قد بدأ يتخلل عنها المسرح منذ العصر الرومانتيكى ، وأصبحت المسرحيات المعاصرة تكتب نثراً فى كل الآداب ، ولم يعد للشعر مجال فى المسرح ، اللهم إلا فى مجال ضيق ، وذلك حين تكون المسرحيات تاريخية ، أو يكون أبطالها من ذوى المستوى الفكرى الذى يسمح لهم أن يتخاطبوا بالشعر ، أو حين تكون بيئة المسرحية بيئة خاصة يمكن أن تشيع فيها لغة الشعراء . وهذا باستثناء بعض المحاولات التى قام بها أخيراً بعض كتاب المسرح فى الغرب ، وحاكاهم فيها بعض كتابنا العرب ، لكتابة مسرحياتهم المعاصرة شعراً^(٣) ، وهى محاولات لم تلق نجاحاً فى الأعم الأغلب .

(١) نشرت بعد وفاة الشاعر بسنوات ، فقد نشرها أحمد زكى الأستاذ بكلية الآلسن ولم يذكر التاريخ الذى نشر فيه هذه المسرحية ، ولكن المؤكد أنه كان بعد سنة ١٩٥٥ .

(٢) انظر : مسرحيات شوق للدكتور مندور ص ١٤ ، ٣٠ ، ٧٠ .

(٣) من الكتاب الغربيين الذين يكتبون المسرحية الشعرية « كرسنوفر فرأى » الإنجليزى . ومن الكتاب العرب عزيز أباطة ، الذى كتب « أوراق الخريف » شعراً وهى مسرحية معاصرة . انظر : البحث المنشور فى صدر هذه المسرحية . وعنوانه « لغة المسرح » بقلم أحمد هيكى .

وقد عالج شوقي في هذه المسرحية موضوعاً اجتماعياً ، وهو موضوع تكالب بعض الرجال على الزواج من المرأة الغنية طمعاً في ثروتها، واستغلال بعض النساء هذا التكالب في إذلال هؤلاء الرجال والعبث بهم ، استناداً إلى الثروة واعتماداً على جاه المال . وأدار المؤلف هذه القضية حول سيدة عجوز متصابية موسرة، فيها ذكاء ودهاء وبصر بأنواع الرجال، وهي « الست هدى » . فهي تتزوج من عشرة من الرجال مختلفي الثقافة والمكانة والبيئة والطباع ، ولكنهم جميعاً يشركون في الطمع في مالها ، ويخضعون غالباً لسلطانها . فهذا عمدة رينى ، وهذا أديب عاطل ، وهذا فقيه متمزمت ، بالإضافة إلى الضابط والمقاول والموظف وغيرهم . وقدمات هؤلاء فورثهم ولم يرثوها . ثم تزوجت محامياً سكيراً مفلساً ، طلب منها أن تعطيه من مالها لكي يغطي نفقاته، فرفضت وثار، ثم تشاجرا ، وكانت النتيجة أنها طلقته لكون العصمة بيدها .

وأخيراً تزوجت ثرياً من أثرياء الريف ، ظانة أنه لن يطمع في مالها، ولكنه هو الآخر طمع فيه كسابقه ، وأكثر من الاستدانة أملاً في التسديد من ميراثه من « الست هدى » . غير أن الأقدار تسخر منه أيضاً ، فحين تموت « الست هدى » لا يرث منها ملياً ، لأنها تكون قد كتبت كل ثروتها لبحيرانها وخدمها ولأعمال البر .

وقد جلى المؤلف هذه القضية الاجتماعية في ثلاثة فصول . ففي الفصل الأول تستعرض الست هدى مع بعض جاراتها ذكريات ماضيها ، مدافعة عن تعدد الأزواج الذي تورطت فيه ، واصفة كل زوج من الأزواج السابقين ، ذاكرة كيف كانت نهايته ، وكيف بلحات إلى الزواج من بعده لأنها - كما تزعم - كانت ما تزال في سن العشرين ، كل هذا والحجارة تتملقها وتوافقها على مزاعمها وتدعو لها بطول الأجل ودفن الأزواج . وفي آخر

الفصل يظهر زوجها المحامى السكير المقلس ، وحين يثور تستنجد بإجاراتها ، وينتهى الأمر بطلاقها له ، حيث كانت تملك عصمتها بيدها .

وفى الفصل الثانى تتزوج بثرى رينى ذى ضخامة وصفات تثير الضحك ، ويتورط هذا الزوج الأخير فى الديون أملا فى التسديد من الميراث بعد وفاة الست هدى .

وفى الفصل الثالث يحدث الانقلاب وتكون المفاجأة ، وذلك أن الأمل يقترب من الزوج الطامع بعد أن توفيت الست هدى ، ويكون هذا الزوج موضع حسد الناس على الثروة المقبلة والنعمة المتوقعة ، وينال الكثير من ملق المتملقين ومداهنة المداهنين ، وملاطفة الدائنين . ولكن حين تُفرض وصية الست هدى يكتشف الزوج التعس أن المتوفاة قد أوصت أن تقسم ثروتها بين صديقاتها من نساء الحارة ، وبين الخدم والأتباع ، وبين بعض أعمال البر . وهناك يسقط فى يد هذا الزوج الطامع ، وتحوطه الضحكات والشماتة والسخرية من كل جانب .

والحق أن هذه المسرحية من حيث البناء من أنجح المسرحيات وأقربها إلى الإتقان ^(١) . وذلك أن المؤلف نجح - أولاً - فيما يقصد إليه من إضحاك ، ووفر لهذا الإضحاك وسائل عديدة ، كالمفارقات الطريفة فى بعض المواقف ، وكالسمات الغريبة لبعض الشخصيات ، وكالتعابير الشعبية المعربة بمهارة ، وكالسخريات الدالة المقدّمة بفنية .

كذلك نجح المؤلف - ثانياً - فى جعل هذا الإضحاك ذا هدف اجتماعى غير مجرد الاستمتاع والاسترواح ؛ فقد جعله إضحاكاً من عادات فى البشرية

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوق للدكتور محمود شوكت ص ١٣٠ وما بعدها .

وانظر : مسرحيات شوق للدكتور مندور ص ٧٢ وما بعدها .

سيئة ، وألوان من السلوك رديئة ، ونماذج من المجتمع منحرفة .
 ثم نجح المؤلف - ثالثاً - في استخدام وسائل فنية في عرض قصة
 البطلة ؛ فثلاً حين لم يكن من الممكن عرض كل قصص البطلة وزيجاتها
 على المسرح ، لجأ إلى حكاية هذه الزيجات وقص أخبارها على لسان
 البطلة وهي تحدث جارتها ، وقد جاء هذا القص كشرط سينمائي حتى ،
 وتخللته كثير من اللوحات الفنية النقدية الطريفة ، التي ملأت الفصل حيوية ،
 وأوقفتنا في الوقت نفسه على تاريخ البطلة وطبيعتها . ثم جاء الفصل الثاني
 ليتابع أحداث الفصل الأول ، ويصل بها إلى الذروة . ثم كان الانقلاب
 والمفاجأة وقمة الملهاة في الفصل الثالث .

وقد أثبت شوقي بهذه المسرحية مقدرة عظيمة على كتابة الملهاة ،
 كما أثبت ببعض مسرحياته السابقة مقدرة كبيرة على كتابة المأساة .
 كذلك أكد شوقي إمكانياته المواتية في معالجة الموضوعات الاجتماعية المعاصرة ،
 حيث لم يقف عند معالجة الموضوعات التاريخية والأحداث الغابرة .

والحق أيضاً أن هذه المسرحية برغم كتابتها بالشعر الذي يعد غريباً
 على طبيعتها ، قد حاول المؤلف فيها أن يطوع هذا الشعر بحيث يقترب من
 طبيعة الشخصيات ، ولا يتنافر كثيراً مع جو المسرحية . فقد عمد إلى تبسيطه
 في معانيه وفي صياغاته وفي موسيقاه ، تلك الموسيقى التي نوع بحورها بتنوع
 الموقف والغرض والمتحدث عنه ، حتى ولو كان المتحدث واحداً . كما عمد
 المؤلف إلى تضمين هذا الشعر كثيراً من الأفكار المعاصرة والتعابير المصرية
 المحلية ، والروح القاهرية الفكاهة ، حتى بعد عن تلك البداوة التي ما كانت
 لتلائم جو المسرحية وعصرها ، وحتى نأى عن هذه البيانية التي إن انسجمت
 مع شخصيات قيس وعنتره مثلاً ، فإنها لا تنسجم مع « الست هدى » وغيرها

من شخصيات هذه المسرحية . وهكذا يمكن أن يقال : إنه بقدر ما يؤخذ على المسرحية اتخاذها للشعر لغة ، يحمدها لمحاولة تطويع هذا الشعر للموضوع والعصر والبيئة والشخصيات ، وقد نجح المؤلف في ذلك إلى درجة تثير الإعجاب .

وأخيراً يحمد لشوقي أنه استطاع من خلال هذه المسرحية أن يلمس عيوباً اجتماعية ، وأن يعالجها بطريقة ساخرة ناجحة ، كما استطاع أن يرسم أنماطاً من الرجال والنساء في المجتمع ، ويجسم انحرافهم بطريقة ضاحكة جيدة . ومن هذه العيوب والانحرافات ، النفاق والطمع والتبطل والاستغلال والتصاني والأنانية وكثرة النسل .

ويلاحظ بعد ذلك على هذه المسرحية ، مبالغة واضحة في تصوير بعض الشخصيات ، وفي سرد بعض الأحداث ، وفي تقديم بعض الأوصاف . ولكن هذه المبالغة مقبولة في جملتها ، لأن المقام مقام سخرية ، يتحمل التضخيم والتجسيم والمبالغة عموماً ، كما يكون الرسم « الكاريكاتيري » في مثل هذا المقام .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، تبدو فيه « الست هدى » متحدة إلى جارتها زينب عن أزواجها العديدين . فبعد أن تقص حكاية زوجها الأول مصطفى ، وزوجها الثاني « علي » الذي تزوجته — كما تقول — وعمرها عشرون عاماً ، تقول عن الثالث ومن بعده :

« الست هدى : وزوجى الثالث عمدة البلد لقد بنى بى وهو يطلب الولد »

وغيرَ أطياني هناك ما قصد

يرحمه الله وإن نغصَّ يوماً عيشنى

ما جُنَّ بى وإنما جن بأبعادي

رحمة الله عليه مات لم يترك تراثاً
 خلف المرحوم عشرين ذكوراً وإناثاً
 ومات لم أكتب عليه وكان عمره عشرين عاماً.
 ثم تزوجت بعد عام من ذا يرى فعلتي حراماً
 زينب : أجل تعيشين وتدفنيني حتى تصيبي منهم البنينا
 الست هدى : ولست أنسى زوجي الرابعة لا شافعاً كان ولا نافعاً
 قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
 قد زينوه لي فاخترته ما اخترت إلا عاطلاً ضائعاً
 رائع أكثر الزمان ، على الصحف مغتلى
 يكتب اليوم في « اللوا » وغداً في « المؤيد »
 ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
 ويعجبني عند المباهاة قوله بنت فلاناً أو هدمت فلاناً
 وقد يصبح المبنى أوضع منزلاً وقد يصبح المهلوم أرفع شانا
 رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
 كان إن أفلس لا يسألني إلا ريالاً

(وبعد أن تحدثت عن الزوج الخامس اليوزباشي ، وعن السادس
 الموظف ، اللذين تزوجت من كل منهما وهي بنت العشرين - كما تزعم -
 وبعد أن ترد عليها زينب بدعائها التقليدي بطول العمر ودفن الرجال ،
 تقول عن الزوج السابع :)

الست هدى : ثم اقترنت بفقير في البلد
 لا في الشيوخ القلما ولا الشيوخ الجدد
 كهل أخوخمين لكن في نشاط الأمر

زينب : عرفته ، ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد

قد كان في الخط وجيهاً ومقبلاً اليد

وكل من مر به خاطبه بسيلى

الست هدى : يرحمه الله لقد أدبني حتى عرفت كيف تخضع النسا

زينب : أنت ؟

الست هدى : أجل أدبني بيده ورجله وبالعصا

زينب : كيف منى ؟

الست هدى : رأى غباراً عالقاً بجبهتي ولم أكن أعرف من أين أتى

فقال : هذا التراب من نافذة من كنت فيها تنظرين يا ترى ؟

وهاج حتى خفت أن يقتلني وشمر الذيل وجرّد العصا

وجاء بالنجار من ساعته سد الشبايك وسمر الكوى

فقلت يهوانى وتلك غيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا

وقبله لم أرَ من غار ولا من ظن في قلبي لغيره هوى

يرحمه الله لقد مات على حجرى ونحري بعدما صلى الضحى

مات ولم يرقد له جنب ولا بدت عليه علة ولا اشتكى

رحمة الله عليه لم يكن فيه يذكر أبعادى

وإذا ما جاعني أو جثته لم يقلب عينه في ضيعتي

لكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه

يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه

• • •

عشتُ مع الشيخ نصف عام وكان عمري عشرين عاماً

ومات فاختارنى سواه من ذا يرى فعلنى حراماً !

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبي منهم البنينا
(وبعد ذلك تتحدث الست هدى عن زوجها الثامن المقاول ، ثم عن
التاسع المحامى السكير ، الذى يصعد السلم أثناء حديثها عنه فينادى عليها
سابا لاعنا ، وهو فى حالة سكر :)
عبد المنعم المحامى :

هذى، ضلالٌ، أين أنت يا هدى ؟	أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟
هذى عجوزَ النحس أنت قردة	خطوطك الوحل وكحلك العمى
أين مضيتِ بومتي ؟	أين ذهبتِ خفتي ؟
خداك ضفدعتان قد أستا	وأذُنَاك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما	كلودتين اكتظتا من الدُّما
ووين عينيك نفار وجفا	عين هناك خاصمت عيناً هنا ^(١) ،

٢ - مسرحيات توفيق الحكيم :

كان توفيق الحكيم قد انجبه إلى الكتابة المسرحية وهو طالب منذ أواخر
الفترة الماضية وأوائل الفترة التى يساق عنها الحديث ، وكتب مسرحيات
بعضها له هدف سياسمى فضالى كـ «الضيف الثقيل» التى عرض فيها
بالاحتلال البريطانى ، وبعضها له هدف اجتماعى كـ «المرأة الجديدة»
التي أوضح فيها موقفه حينذاك من قضية السفور ، وأنه خطر يجب الحذر
منه . كما كان من مسرحيات الحكيم فى ذلك العهد المبكر من اشتغاله بالمسرح

(١) انظر : « الست هدى » لأحمد شوقى ، تحقيق أحمد زكى ص ١٦ - ٢٨ . وقد
سقط من تحقيق أحمد زكى الجزء الخاص بالزوج الثالث ، فاستكملته من « مسرحيات شوقى »
للدكتور مندور ص ٧٤ .

مسرحية غنائية هي «علي بابا»^(١) وكانت هذه المسرحية لا تمثل الفن الحقيقي للحكيم ، بل كانت تمثل فقط مرحلة البداية . وكان لطابع تلك الفترة السياسي والاجتماعي والفني أثر في اتجاه الحكيم هذه الوجهة، بالإضافة إلى مستواه الفني وصلته بفرقة عكاشة ، الأمر الذي جعل هذه المسرحيات لا تكاد تصل إلى مستوى الأدب المسرحي ، الذي صار الحكيم قمة من قممه فيما بعد .

ثم تغير الحال بالنسبة للحكيم ، بعد أن سافر إلى فرنسا، واتصل بالمرح الأوربي عن قرب ، وقرأ من نصوص مسرحياته ، وشاهد من عروض فرقه ، ما نمي الموهبة الفنية وجعلها تعرف طريقها الصحيح إلى الأدب المسرحي الحقيقي .

ولهذا حين عاد توفيق الحكيم من فرنسا سنة ١٩٢٧ ، بعد ثلاث سنوات من استغراقه في الفن المسرحي في فرنسا ، نراه يتجه إلى كتابة مسرحيات من نوع آخر ، وعلى مستوى لا يمكن أن يقارن بهذا الذي عرف عنه قبل سفره إلى فرنسا . وكان أبرز ما في هذا التحول هو اتجاهه إلى ما سماه «بالمسرح الذهني» ، الذي أخرج فيه خلال الفترة التي يساق عنها الحديث مسرحيته «أهل الكهف» و «شهر زاد»^(٢) . بالإضافة إلى تقديم بعض المسرحيات الأخرى ذات الطابع الاجتماعي أو النفسي أو السياسي^(٣) ، والتي برغم امتيازها وتفوقها فنيا على ما كان يكتب الحكيم

(١) كتب الحكيم مسرحية الغيف الثقيل سنة ١٩١٨ ، وهي لم تنشر . وكتب مسرحية « المرأة الجديدة » لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ ، وقد نشرت مع عدد من مسرحيات المؤلف سنة ١٩٥٢ . وكتب « علي بابا » في هذه السنوات التي سبقت سفره للدراسة في باريس . وهي لم تنشر كذلك .

(٢) ظهرت أهل الكهف سنة ١٩٣٣ ، وظهرت شهر زاد سنة ١٩٣٤ .

(٣) جمع الحكيم مسرحياته الاجتماعية والنفسية في مجلدين أظهروا سنة ١٩٣٧ باسم =

من قبل ، لا تمثل هذا المؤلف ولا اتجاهه ، الذى تفرد بتمثيله فى تلك المرحلة مسرحه الذهبى ، الممثل فى «أهل الكهف» و «شهر زاد» .

وقد تأزرت عوامل عدة على توجيه الحكيم هذه الوجهة ، ومن أهم هذه العوامل ، طبيعة الحكيم الفكرية التأملية الانعزالية ، التى تجعله يتأمل قضايا الفكر ومشكلات الإنسان ، ويدبرها ويقلبها ويعيش فيها ليخرج منها برأى^(١) . ومن أهم هذه العوامل أيضاً اتصال الحكيم بالاتجاهات العالمية للمسرح ، وبأعمال رواد المسرح الذهبى من أمثال «إيسن» و «شو» ومن سار على دربهما^(٢) . ثم يقدم لنا الحكيم عاملاً آخر ، وهو ما كان من تحول الحياة المصرية بعد الحرب العالمية الأولى ، وبعد انتهاء ثورة ١٩١٩ ، إلى لون من التغيير الهادئ والتطور الطبيعى ، الذى يتيح لبعض المفكرين أن يبعد نوعاً عن التفكير فى المسائل السياسية والاجتماعية ، إلى التفكير فى الإنسان ومشكلاته الثابتة فى كل زمان^(٣) . ولعله أراد بذلك ما كان من صراع سياسى وحربى ، حمل بعض النفوس الحساسة والمشاعر المرهفة على النفرة من الخوض فى هذا الصراع ، حيث آثرت العزلة الفنية والانكباب على قضايا بعيدة عن هذا الواقع المنحرف . وهذا شبيه بما فعله الشعراء الابتداعيون ، برغم اختلاف طابع كل فى انطوائه ، ومجال نتاجه نتيجة لهذا الانعزال .

« مسرحيات توفيق الحكيم » وأفرد مسرحية سياسية نشرها مستقلة سنة ١٩٣٩ باسم « براسكا أو مشكلة الحكم » .

(١) تحدث الحكيم عن هذه الطبيعة فى عدة مواضع من مؤلفاته التى عرضت لجوانب من حياته ، مثل عصفور من الشرق ، ومثل زهرة العمر ، ومثل عودة الروح .

(٢) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد منور ص ١٨ - ١٩ ، ٤١ - ٤٢ .

(٣) انظر : « المسرح المتنوع » لتوفيق الحكيم - المقدمة .

ومهما يكن من أمر، فقد بدأ الحكيم منذ سنة ١٩٢٩ يكتب أولى مسرحياته الذهنية وهي «أهل الكهف»^(١)، التي أخرجها سنة ١٩٣٣، ثم أعقبها بكتابة مسرحية «شهر زاد» التي أخرجها سنة ١٩٣٤.

وهذا المسرح الذهني عند الحكيم — كما شرحه في مقدمة «بجماليون»^(٢) — مسرح يقيمه المؤلف داخل الذهن، ويجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز. والاعتماد في هذا المسرح على الفكرة لا على الحادثة. لهذا تتسع الهوة بين خشبة المسرح وبين المؤلف لهذا المسرح الذهني. ولا يجد قنطرة ينقل عليها أعماله إلا المطبعة. ويعترف الحكيم بأنه لم يفكر في إظهار هذه المسرحيات على المسرح الحقيقي، وأنه نشرها في كتب مستقلة ولم يضمنها مجموعات مسرحياته. لكي تظل بعيدة عن فكرة التمثيل. ويشير إلى احتمال احتياج مثل هذه المسرحيات — إن قدر لها أن تنجح على الخشبة — إلى إخراج خاص يعتمد على وسائل غامضة، من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون. وطريقة خاصة في الإيماء والإلقاء. وإلى كل ما يحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعاني المطلقة... لأن هناك صعوبة في مثل هذه المسرحيات، وهي الإبقاء — مع التمثيل — على روح الشعر والفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب^(٣).

(١) سجل الحكيم ذلك التاريخ في كتابه «زهرة العمر» خلال أحد خطاباتاته إلى صديقه الفرنسي الذي جمع خطاباتاته إليه في هذا الكتاب.

(٢) مسرحية ذهنية من مسرحيات الحكيم نشرها سنة ١٩٤٢، وهي تعتمد على أسطورة يونانية.

(٣) انظر: «بجماليون» لتوفيق الحكيم — المقلعة.

هذا ويغلب على المسرح الذهني الذي راد إليه توفيق الحكيم ، معالجة الأفكار الذهنية المجردة ، من خلال قصة دينية أو أسطورة قديمة . كما يغلب عليه أن تُعالج القضية الفكرية بعد التسليم بفروض عقلية ، يفترض المؤلف التسليم بها أو تسلم بها القصة الماثورة أو الأسطورة المروية ، ثم يكون علاج القضية بناء على التسليم بهذه الفروض ^(١) .

وللمسرح الذهني — كما تحدث عنه الحكيم وكما قدمه لنا في بعض مسرحياته — ميزات كبيرة ، من أهمها استغلال الأفاصيص المروية والأساطير الماثورة وبث الحياة فيها ، واتخاذها — بالإضافة إلى كونها مجالا لعلاج الأفكار — منفذاً إلى التعبير عن الحاضر والتلميح إليه . ومن أهم ميزات هذا المسرح الذهني كذلك معالجة قضايا إنسانية عامة ، تهم الإنسان في كل زمان ومكان ، مما يخرج بالعمل الفني من الجانب المحلي الضيق إلى الأفق الإنساني الرحب .

غير أن هذا اللون من المسرحيات — عند الحكيم — يغلب عليه إلى جانب هذه الجوانب الطيبة ، أنه غير موفق كثيراً في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها الصراع الذي يجريه المؤلف داخل ذهن . فالشخصيات لا تبدو حية نابضة ، ولا تثير فينا التعاطف الكافي ، ولا تحدث ما من شأنه أن تحدثه الأعمال « الدرامية » ، من إثارة عواطف معينة تسبب التطهير ^(٢) ؛ بل تقدم أفكاراً ، وتحاول الإقناع بها ، أو يحاول المؤلف الإقناع على لسانها ، ويكاد يُحس وجوده من خلالها .

ثم إن اعتماد معظم المسرحيات الذهنية على فروض يجب أن يسلم بها أولاً ،

(١) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٠ وما بعدها .

يبعدنا عن الواقع جداً ويفقدنا كثيراً من الارتباط بمنطق الحياة ، وبالتالي يفقدنا التحمس الذى يشد الناس إليها ؛ لأنها تكون أشبه بشيء منفصل عن الحياة متصل بعالم آخر غير العالم الذى يعيش فيه الناس .

ومع هذا فقد خلق توفيق الحكيم بما خلّف في هذا الفن ، أسس لونه من الكتابة المسرحية لاعهد للعربية به من قبل ، وهو المسرح المعالج لقضايا الفكر . كما أنه أصّل الأدب المسرحى الثرى الذى عرفناه قبل ذلك وليدأ يوشك أن يكون نبأ غريباً في أرض الأدب المصرى الحديث^(١)

كل هذا بالإضافة إلى تقديمه - لأول مرة في الأدب العربى - مسرحيات صالحة للاستمتاع بها قراءة فحسب ، ومستغنية تماماً عن خشبة المسرح التى من شأنها أن تكون ضرورية لكمال المسرحيات .

وفيما يلي كلمة عن كل من المسرحيتين اللتين خلفهما الحكيم في الفترة التى يساق عنها الحديث .

(أ) أهل الكهف :

هذه المسرحية أول عمل فنى كبير ظهر لتوفيق الحكيم ولقت إليه الأنظار^(٢) ، كما أنها باكورة أعماله في المسرح الذهني ، وفي الأدب المسرحى المستقل بذاته ، والذي تُغنى فيه القراءة عن التمثيل^(٣) .

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك في : « تطور الأدب الحديث في مصر » ، المؤلف - الفصل الثالث ، المقال الذى عنوانه « المسرح وأولية الأدب المسرحى » .

(٢) ظهرت سنة ١٩٣٣ .

(٣) اقرأ حديث الحكيم عن ذلك في مقدمة « بحاليون » . وقرأ نقاشاً لأراء الحكيم في كتاب الدكتور محمد مندور « مسرح توفيق الحكيم » ص ٣٨ وما بعدها .

وقد عالج الحكيم في هذه المسرحية قضية ذهنية ، هي قضية الصراع بين الإنسان والزمان ، ومحاولة الإنسان دائماً التغلب على عوامل الفناء ، والاحتفاظ لنفسه بالخلود وبالبقاء ، ثم انتصار الزمان آخر الأمر وتغلبه على الإنسان ؛ وذلك باعتبار الزمان ليس شيئاً مجرداً خالياً ، وإنما باعتباره وعاء لعلاقات وروابط وقيم ، هي التي تحققه وتجعل لوجوده معنى . فإذا فقد الإنسان هذه العلاقات والروابط والقيم ، أصبح الزمن بالنسبة إليه لازماً ، وأصبح وجوده فيه عدماً ، وحياته به موتاً . فإذا فرض أن إنساناً ما عاش بمعجزة ما في زمان بعد زمانه ، فإن هذا الزمن الذي يحويه ، يكون قد فقد بالنسبة إليه وجوده الحقيقي ؛ لفقده تلك الروابط والعلاقات والقيم ، التي كانت تشد هذا الإنسان للزمن ، وهنا يكون وجوده في هذا الزمن انخالي من الروابط كلا وجود ، وتكون حياته بمثابة الموت^(١) . وهذا بعينه ما حصل لأهل الكهف . الذين اتخذ المؤلف قصتهم الدينية مجالا يقدم من خلاله تلك الفكرة اللغنية . وهي قصة دينية الأصل ، تحكى أن قفراً من المؤمنين الصالحين في عهد الإمبراطور الروماني الوثني « دقيانوس » قد فروا بدينهم من اضطاد ذلك الإمبراطور وآووا إلى كهف ، وظلوا به قرناً حتى بعثوا في عهد الإمبراطور المسيحي المؤمن « تيلسيوس » ، الذي كان قد طلب من الله أن يريه معجزة تؤكد فكرة البعث . وقد نزلت في قصة هؤلاء سورة من سور القرآن الكريم ، تزيد أمرهم إيضاحاً ، وتلقى عليهم بعضاً من الأضواء ، وتجعل نهايتهم في الكهف الذي ظلوا به مئة ثلاثمائة سنة وتسع سنين . ثم زادت بعض كتب التفسير بعض

(١) اقرأ من هذا الصراع بين الإنسان والزمان من خلال أهل الكهف في : مسرح توفيق الحكيم

للكتور محمد منور ص ٤٥ وما بعدها وفي « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » للكتور

عزالدين إسماعيل ص ٢٢٥ وما بعدها .

التفصيل في أمر هؤلاء ، فذكرت أسماءهم وعددهم ، فجعلتهم ثلاثة ، هم : « مرنوش » و « مشلينا » و « يملخا » ، ثم كلبه « قطير » . وقد أفاد الحكيم من كل هذه المصادر وتصرف في المادة التاريخية بعض التصرف الذي لا يخل بالجمهور^(١) ، وأضاف إلى الشخصيات الماثورة شخصية البطلة « پريسكا » ومؤدبها « غالياس » ، وبنى مسرحيته ذات الفصول الأربعة ليقدم من خلالها فكرته الذهنية السابقة الذكر . وكان اعتماده أكثر على قصة القرآن الكريم فيما يتعلق بأمر أهل الكهف أنفسهم ، وكيف ناموا ، وكم ناموا ، وكيف استيقظوا ، وكيف عثر عليهم ، ولماذا ، وكيف كانت نهايتهم ، حتى جاءت الأحداث المتصلة هؤلاء بالذات ، تحويراً قصصياً وبسطاً تفسيرياً للآيات القرآنية المتصلة بهم .

وقد جاءت فصول المسرحية على هذا النحو :

في الفصل الأول شاهد « مرنوش » و « مشلينا » و « دقيانوس » وهما جالسان في الكهف — وقد استيقظا لساعتهما — يتحدثان عما أصابهما من ألم في العظام بسبب نومهما الثقيل ، ويتساءلان عن المدة التي قضياها نائمين في الكهف ، فيقول أحدهما : « لبثنا يوماً أو بعض يوم » ، ويتسائلان عن ثالثهما الراعي « يملخا » ، الذي يبدو متخبطاً في الظلام ومقبلاً نحو صاحبيه ، وحين يسألانه أين كان ، يجيب بأنه كان يلمس باب الكهف ، ولكنه لم يعثر عليه . ثم يلور حوار بين الثلاثة تعرف منه أن « مرنوش » والد وزوج ، وأنه كان

(١) اعترف الحكيم بذلك في كتابه « زهرة العمر » في الرسالة التي يحث فيها صاحبه من « أهل الكهف » . ويضيف إلى ذلك أنه كان أيضاً متأثراً بكتاب الموق وبالأنجيل الأربعة .

قد تزوج مسيحية سراً ، وأن زوجته وولده لا يعرف عنهما أحد شيئاً ، وأنه تركهما ولجأ إلى الكهف فراراً من انتقام « دقيانوس » الملك الوثني الطاغية . كذلك نعلم أن « مشلينيا » كانت بينه وبين پريسكا — ابنة الملك — قصة حب ، وأنه استطاع أن يدخلها إلى المسيحية مخالفة في ذلك والدها ، وأن هذا الحب هو الذى أفسد على الوزيرين سرية عقيدتهما وهددهما بخطر انتقام الملك ، وأنه في الوقت نفسه هو الذى أنقذهما . فقد كتب « مشلينيا » إلى الأميرة رسالة يخبرها فيها أنه هو « ومزنوش » ذاهبين إلى صلاة الفصح سراً ، ودفع بتلك الرسالة إلى وصيفة لتوصلها إلى الأميرة ، غير أن تلك الوصيفة كانت حاقدة ، فدفعت بالرسالة إلى الملك ، فجن جنونه ، وهدد بإعداد أقفاص السباع ليقدم إليها الوزيرين وجبة لاتنسى . . . ولكن الأميرة تحايلت حتى لقيت الوزيرين وهما قادمين من الصلاة وأخبرتهما بالأمر ، وطلبت إليهما الفرار ففرا مستخفين ، وفي طريقهما صادفا هذا الراعى « يملبخا » — وكان هو الآخر مسيحياً متسترأ — وحين طلبا إليه أن يسلما على غباً دلهما على كهف الرقيم ، ولجأ معهما إليه تاركاً غنمه ترعى بعيداً ، ومصطحباً كلبه « قطمير » ، الذى ظل عند باب الكهف باسطاً ذراعيه بالوصيد . أما هو ، فقد غلبه النوم الثقيل مع صاحبيه ، حتى استيقظ كما استيقظا .

وبعد هذا الحوار الذى نعلم منه هذه القصة المتصلة بالماضى ، والذى نصل معها إلى الحاضر ، نرى الراعى ينهض ليشتري لصاحبيه بعض الطعام ، ويأخذ بعض النقود ويمضى خارج الكهف . ثم لا يلبث أن يعود ، ليخبر صاحبيه بما ينههم إلى أنهم قد لبثوا بالكهف أكثر من اليوم وبعض اليوم . فقد أخبرهما أنه رأى في الطريق صائداً فارساً ، فاقرب منه وطلب إليه أن يبيعه بعض صيده ، لقاء بعض مامعه من النقود ، ولكن الفارس نفر من منظره ، وحين

رأى قطعة نقوده التى كتب عليها ضُرب فى عهد « دقيانوس » ؛ تعجب وسأله : هل معك من هذه النقود كثير؟ فأخرج « يملبخا » كل ما معه ، فقال له الصائد الفارس : أين وجدته ؟ فلما سأله : ماذا ؟ قال : هذه النقود القديمة ، هذا الكنز فخطف « يملبخا » منه قطعة النقود وبعد عنه . ثم لكز الفارس فرسه واختفى .. ومع ذلك الحديث أخذ الثلاثة يتنبهون إلى شعرهم الطويل وأظافرهم النامية ؛ فيقول « مشلينا » لعلنا لبثنا أسبوعاً . ويقول « يملبخا » لعلنا لبثنا شهراً ، ويصر « مشلينا » برغم مقاومة « مرنوش » على الانصراف ؛ لأن ثلاثة الأيام التى كان قد تواعد مع الأميرة على لقائها بعدها قد انقضت . . . ولكن ضجة تسمع من خارج الكهف ، ولا تزال تقترب منه ، فيفزع الثلاثة ويعتقدون أنهم هالكون بسبب قدوم جند « دقيانوس » للقبض عليهم . . . ويقبل جماعة من الناس ممن علموا بشأن الكنز من الفارس ، ويقتربون من باب الكهف ، ويتدافعون ، إليه . وحين يفتحهم بعضهم بالمشاعل يرتد سريعاً وهو يصيح : أشباح الموتى . . . الأشباح .

وفى الفصل الثانى نشاهد أولاً - فى بهو الأعمدة بقصر الملك - الأميرة « پريسكا » ابنة ملك طرسوس المشبهة « لپريسكا » ابنة « دقيانوس » ؛ نشاهدها ، وهى تحدث مؤديها غالياس عن حلم رآته فى منامها ، وهى أنها ستدفن حية ، وهو يتساءل : أأحلمها علاقة بما شاع فى المدينة من حديث الكنز، وتسأل الأميرة مؤديها عن الكنز ، فيذكرها بما قص عليها من قبل ، من أمر « دقيانوس » وابنته الأميرة التى تشبه « پريسكا » ، والتى تنبأ العراف بأنها ستكون مثلها ، كما يخبرها بأن الأميرة « پريسكا » ، كانت قديسة عنراء فى سن الخمسين منذ ثلاثمائة عام . . ثم يدخل الملك ويسأل « غالياس »

عن أمر هؤلاء الأشباح الذين شاع خيرهم ، وبنبته أنهم ثلاثة ومعهم كلب ،
فيقول « غالياس » لنفسه : نعم « ثلاثة رابعهم كلبهم » . ويتأكد من أنهم هؤلاء
القديسون الثلاثة ، الذين كانوا قد فروا بأنفسهم في عهد « دقيانوس » ،
ويشرح أمرهم للأميرة وللملك . وحين يتعجب الملك يؤكد له المؤدب إمكان
ذلك بما رُويَ في كتب الهند عن قصة شبيهة حصلت في جزر اليابان ، لصياد
غاب أربعة قرون هي مدة حكم واحد وثلاثين ملكاً ، ثم ظهر من جديد . .
ويؤكد للملك والأميرة أن هؤلاء قديسون ، وأن ظهورهم في عصر الملك معجزة
ومفخرة . ثم يُسمع ضجيج في الخارج ويتبعه ظهور أهل الكهف الثلاثة ،
وقد قلم بهم رطل من الناس ، فيستقبلهم الملك على خوف ، وتقزع
پريسكا وتلوذ بمربيها « غالياس » وتطلب منه ألا يتركها ، وحين تقع عين
« مشلينا » على « پريسكا » يصيح صيحة خافتة : « پريسكا ! فترعد ،
وتقول لمربيها : لقد لفظ اسمي . فيجيبها : إنه قديس . ثم تقول : إنه ينظر
إلى نظرات غريبة ، وتجذب مؤدبها وتخرج معه . أما الملك فيرحب بهم متجلداً ،
ويستأذن « يملبخا » في الإنصراف لرؤية غنمه ، ثم يستأذن « مرنوش » في
الانصراف لرؤية زوجته وولده ، أما « مشلينا » فيؤثر البقاء بالقصر لأن به
حيبته « پريسكا » ، ويذهب به حيث يغير ملابسه ويخلق شعره ويتزين .
ثم يعود « مرنوش » راغباً في أخذ بعض الهدايا لزوجته وولده ، ويحاول
الحصول على بعض المال من الملك ، لأن ما معه من مال يرجع إلى عصر
« دقيانوس » ، الذي ظن أنه تغير فجأة بمعجزة ، كما يعود « يملبخا »
مضطرباً دهشاً ، متعجباً مما أدرك بعد مغادرته القصر . ويحس الملك والمؤدب
بالخوف ويوشكان أن يتها القديسين بالجنون ، فينصرفان ، ويطلب « يملبخا »
من « مرنوش » العودة إلى الكهف ، حيث اكتشف أنهم لبثوا في الكهف

ثلاث مئة سنين ، حيث علم ذلك من حديث الناس . ويكذب « مرنوش » الخبير . ثم يدخل « مشلينا » بعد أن غير هيئته ويصدق ما قاله « يملبخا » ، لأنه سمع ذلك من الخدم الذين عُنوا بأمره . ولكنه لا يهتم بهذه السنين ما دامت « پريسكا » موجودة ، وما دام الحب يعمر قلبه . كل هذا ومرنوش يكلب . . . وأخيراً يضطر الراعي « يملبخا » إلى الانصراف وحده إلى الكهف ، لأنه تقطعت به أسباب الحياة ، ولا أمل له في العيش في غير عصره ، فقد أصبح كل شيء غريباً عليه . . . ويترك هذين الصاحبين اللذين لا يزال أحدهما يرتبط بالدنيا برياط الزوجة والولد ، ويرتبط الثاني برباط الحب .

وفي الفصل الثالث نشهد « مشلينا » في بهو الأعمدة بقصر الملك يهرع نحو « غالياس » سائلاً إياه عن الأميرة ، معتقداً أنها « پريسكا » حبيبته ابنة « دقيانوس » . ولكن هذا المؤدب يشفق عليه ، ويتلطف به ، ولا يريد أن يصلحه ، ويحمل كل تصرفاته على أنها تصرفات قديس ذاهل ، برغم قسوة « مشلينا » به ونهره له . وأخيراً يصرف « مشلينا » « غالياس » بعد أن يعلم منه أن صاحبه تقرأ للملك في غرفة نومه ، كعادتها كلما استبد به الأرق ليلاً ، ويظل وحده على أحر من الجمر ؛ لأنه لا يتصور أن « پريسكا » الطاهرة ، تبقى في مثل هذه الساعة من الليل ، في غرفة نوم رجل غريب — في زعمه — ثم يظهر « مرنوش » الذي كان « مشلينا » يتمنى أن لو كان معه الليلة ليعينه على أمره ، والذي كان قد ذهب بالأمس ليرى زوجته ، وحمل إليهما بعض الهدايا ، واصطحبه خادماً من لدن الملك . ويلتقي « مشلينا » « مرنوش » والثاني مهدم متآك ، ويخبر صاحبه أن ابنه مات ، وأن زوجته ماتت ، وأن

ذلك حدث منذ ثلاثمائة عام ، وانه لا أمل له في الحياة . وبعد حوار طويل ومحاولة من مشلينا لإقناعه بالبقاء ، يقرر « مرنوش » أنه ماض مثل « يملينا » إلى الكهف ؛ لأنه انقطعت صلته بالحياة بموت زوجته وولده ، وعدم وجود ما يربطه بالدنيا وبالعصر . وعلى حين ينصرف « مرنوش » ، تظهر « پريسكا » عائدة من حجرة الملك ، وإذا ترى « مشلينا » تقول : آه . . . من هنا ؟ فيستدير « مشلينا » ويقول : ها أنت ذى أخيراً « پريسكا » العزيزة . فتجمد الأميرة ويعقد الخوف لسانها . ولكن « مشلينا » لا يزال بها حتى تأنس به قليلاً . ويأخذ في عتابها وسؤالها ، بل واتهامها ، وهو معتقد أنها « پريسكا » صاحبتها ؛ لأنها تحمل نفس الاسم ولها نفس الشكل ، كما تضع في عنقها الصليب الذي كان أهداه إلى جدتها منذ ثلاثمائة عام . وتجبب هي عن تساؤلاته بما يزيد حنقه ؛ لأنها تظن به خبلاً . ولكنها تسعد في الوقت نفسه بإعجابها بها ويهفوا قلبها إليه . ثم ينكشف سوء التفاهم رويداً رويداً ، حين يخبرها أن ثورته من أجل وجودها في حجرة ذلك الرجل الغريب . وحين تخبره أن هذا الرجل إنما هو أبوها الملك ، وحين ينكر ذلك لأن أباه إنما هو « دقيانوس » ، تعلم أنه يظنها « پريسكا » القديسة القديمة ابنة « دقيانوس » ، وتخبره بالأمر ، وتوضح له أنها ليست « پريسكا » التي يريد . ثم تأخذ في الامتناع حين تعرف أن الحب والغزل والحنون لم يكن بها وإنما كان بشيئتها . فتنهده ثم تنصرف ، وتركه يتخبط في أعمدة البهو منادياً : « مرنوش » . . . « يملينا » . . . إنا لانصلح للحياة . . . إنا لانصلح للزمن . . . ثم يخرج فيصطدم « بغالياس » الذي يسأل : ماذا بالقديس ؟ ما بال القديس هائجاً ؟ . وهنا تعود « پريسكا » وتدخل في حوار مع مربيها ، يفهم منه مدى أسفها على ما كان ومدى إعجابها بهذا الرجل ، وتمنيها أن لو كانت فعلاً حيية

القديس الطاهر ، ثم تذكر مؤدبها بحلمها المعهود ، الذى ترى فيه نفسها تُدفن حية ، وتتوقع تحقيق هذا الحلم . وحين لا يفهم المؤدب منها تنهره وتصرفه . . ثم يعود « مشلينيا » ، وتحس به الأميرة فتستدير وتسأله لم عدت ؟ فيطرق ولا يجيب . وحين تؤكد له أنها ليست « پريسكا » التى يريد وتسأله : أفهمت ؟ يجيب : نعم فهمت ولكن لم أستطع البعد عن هذا المكان . ونجيبه « پريسكا » بأن ذلك كله من أجل جدتها لامن أجائها ، وتخلع الصليب المعلق فى عنقها والذى كان أهدها إلى صاحبته منذ ثلاثمائة سنة وترده إليه ، وتخبره أن حبيبته قد مضى عليها من العمر ثلاثة قرون ، أما هى فبنت عشرين ربيعاً . فيودعها ويمضى ، معتقداً أن مصيبته أشد من مصيبة صاحبيه ؛ فقد فات زمانهم ، والتاريخ أنزل بهم عقابه . ثم ينصرف والأميرة تقول فى صوت خافت عميق : « الوداع يا مشلينيا » .

وفى الفصل الرابع نعود لنشهد أهل الكهف الثلاثة بداخل كهفهم بعد أن رجعوا إليه يائسين . . ونسمع حواراً خافئاً بينهم يتحدثون فيه عن جوعهم وخور قواهم ، وعن تذكرهم لما كان من أمر تيقظهم وذهابهم إلى المدينة ، ثم عودتهم إلى الكهف . ويدور تساؤل فلسفى بينهم عن حقيقة ما كان أو خياليته ، وعن الفرق بين الحقيقة والحلم . ثم يموت « يملبخا » وهو يقسم بالمسيح أنه لا يعلم شيئاً ، ويتبعه « مرنوش » وهو غير مؤمن بشيء . ويبقى « مشلينيا » قليلاً محتضراً ، ويشهد الله أنه مؤمن ؛ لأن له قلباً . . وبعد قليل تُقبل عليه « پريسكا » ومؤدبها ، وحين تراه لم يمت بعد تفرح ، وتطلب من المؤدب أن يسرع بإحضار شيء يعينه على مغالبة الموت . وساعة يعود المؤدب بوعاء من اللبن ، يكون « مشلينيا » قد فارق الحياة ، تاركاً « پريسكا » تبكى . . وتصرف

الأميرة على أن تظل مع « مشلينيا » التي أحبت من كل قلبها ، والتي اعتقدت أنها ستلتقي به حياً في عالم آخر خالد . وحين يناقشها في ذلك مؤدبها تذكره بما سبق أن علمها من أن العراف تنبأ لها بأنها ستكون شبيهة « باريسكا » جلستها في التدين وفي الخلق ، كما تذكره بحلمها الذي تكرر والذي يؤكد أنها ستلفن حية .

وبعد قليل يقدم موكبُ الملك لإقامة حفل ديني بمناسبة ظهور هؤلاء القديسين ، ولرعاية الكهف وإقامة قبة على الشهداء الأطهار . ويسرع المؤدب إلى خارج الكهف حتى لا يفترقه الملك أو يراه في الداخل ، وتختبئ الأميرة في بعض التجاويف ، ثم يدخل الملك وبعض الرهبان ، ويتشاورون في وضع توابيت للموتى ، وفي سد الكهف أو تركه مفتوحاً . وينتهي الأمر بالأخذ بالرأى القائل بعدم صنع التوابيت ، لأن القديسين سيصعدون إلى السماء ، وبسد الكهف ، ووضع معارل في داخله ؛ حتى يحمى أهل الكهف من الذين قد يريدون اقتحام مرقدهم ، وفي الوقت نفسه كي يستطيع القديسون فتح الكهف إذا ما استيقظوا وأرادوا الخروج كالمرّة السابقة . ويشير الملك إلى رجال الدين كي يقوموا بشعائهم . ويطلب من « غالياس » أن يعلن للشعب أن الأميرة لم تحضر الاحتفال لمرضها . ثم يخلو المكان فتظهر « باريسكا » ويعود إليها « غالياس » في حذر ، ليرى ذمته ويتلقى آخر تعليماتها . فتطلب إليه أن يهدئ الملك ويعزيه ، وأن يشرح للناس تاريخها . وحين يخبرها أنه سيعلم الناس من أمرها أنها امرأة قديسة ، ترفض وتطلب إليه أن يعلمهم أنها امرأة أحببت . ثم يخرج « غالياس » ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى .

وهكذا يقدم المؤلف من خلال هذه القصول الأربعة فكرته الذهبية ،

ويؤكد تغلب الزمان على الإنسان إذا دخل معه في صراع . فلو فُرض وعاش إنسان بعد زمانه الطبيعي ، فسوف تكون حياته موتاً ومقاوّه عدماً وخلوده فناء ؛ لفراغ زمانه من حقيقته ، تلك التي تتمثل في ما يكون لهذا الإنسان من روابط وعلاقات وقيم . « فيمليخا » الراعى ، قد حسب أنه مُنح البقاء حين عاد إلى الحياة ومضى إلى المدينة ، ولكنه اكتشف أن غنمه قد بادت ، وهي التي كانت تربطه بالزمان ، وأنه لاحياة له بغير غنمه ، فآثر الإخلاق إلى الكهف من جديد ، ومضى في ميته الطبيعية . . و « مرنوش » قد تشبث بالحياة أكثر من « بمليخا » ، وقد توهم أنه أكثر ارتباطاً بها ، لأن له بيتاً وزوجة وولداً ، ومضى بالهدايا يبحث عن زوجته وولده . فوجد مكان بيته سوق سلاح ، وعلم أن زوجته وابنه قد ماتا منذ ثلاثة قرون ، فرأى أن حياته خير منها الموت ، وأن بقاءه فيها أدنى من العدم ، فمضى كصاحبه إلى الكهف ليسير في طريقه الطبيعي . . و « مشلينا » كان تشبه بالحياة أكثر من صاحبيه ، لأنه يحب ، ولأنه رأى في « پريسكا » حبيبته السابقة ، ولكنه برغم ذلك اكتشف أنها ليست هي ، فهذه وإن أشبهت حبيبته ، فهي ظلها وليست حقيقتها ، هي تمثالها الجامد وليست ذاتها الحية ، إن بينهما ثلاثة قرون . . وهنا آثر هو الآخر العودة إلى الكهف معترفاً بانتصار الزمن ، ومقرراً بأن علاقته بالزمن قد انقطعت وروابطه به قد بُعِثَتْ ؛ فهو لذلك عدم بالنسبة إليه .

وقد وُفق الحكيم في استغلال هذه القصة الدينية ، لأنها تقدم إليه الفرض الذي يسلم له المقدمات التي سوف يبنى عليها قضيته الذهنية . فهي قضية دينية تقدم معجزة وتدعو إلى التسليم بها ابتداءً ، وتريح المؤلف من عملية الفرض الذهني المجرد ، الذي لاتسانده معجزة والذي يحتاج إلى إقناع . كذلك وفق

فى جعل رابطة الناس بالزمان على درجات ، وجعل أعلى درجات الروابط هى رابطة الحب ، وأدناها رابطة المال ، ثم الانتهاء بكل تلك الروابط إلى الزوال بحكم الزمن ، وانتهاء البقاء بتقطعها إلى فناء ، وتحول الحياة إلى ممات .

كذلك وفق الحكيم فى خلق اللبس الذى يحقق العقدة ، والذى تنكشف الحقيقة معه رويداً حتى يتحقق الحل . كما وفق فى إدارة الحوار الحى الرقيق المستوعب ، كما نرى ذروة ذلك فى لقاء « مشلينا » و « پريسكا » ، التى كان يظنها صاحبة القديمة ، والتى لم يكتف المؤلف بجعلها فى صورة حببته وفى اسمها ؛ بل جعلها تحمل الصليب الذهبى الذى كان أهدها « مشلينا » إلى جدتها من مئات السنين ، وما زال الأمر بينهما يتضح قليلاً قليلاً حتى وصلا إلى معرفة الحقيقة القاسية .

ثم وفق الحكيم آخر الأمر . فى النمو بشخصية « پريسكا » وتحويلها بمهارة إلى محبة لمشلينا ، بعد أن كانت تخافه وتجنل منه ، وحتى وصل بها الحب أخيراً إلى اتخاذ قرار باللجوء إلى الكهف معه وإنهاء الحياة بجواره . وقد مهد المؤلف لذلك بمجهودات عديدة ، من أهمها هذا الحلم الذى كان يلح عليها بأنها سوف تدفن حية ، ثم هذه النبوءة التى قال بها العراف ، من أنها سوف تشبه « پريسكا » القديسة خلكاً وإيماناً ، وأخيراً هذا الحب الغامر الذى ملأ قلبها « لمشلينا » حين وجدته يحب القديسة فيها ، أى يحبها ، فهى صورة القديسة ، أو هى القديسة نفسها ، بُعثت نوعاً من البعث كما بُعث « مشلينا » ، وعليها أن تظل معه ، وأن تصعد برفقته إلى السماء ؛ فهذه الدنيا ليست دنياها وهذه الأرض ليست أرضها ، وهذا الزمان كذلك ليس زمانها . وإذا كانت پريسكا الأولى ماتت شهيدة الإيمان « پريسكا » الثانية تموت شهيدة أيضاً ، ولكن شهيدة الحب .

غير أنه أخذ على هذه المسرحية بعض المآخذ ، التي من أهمها : عدم الاحتفاظ بالملامح الطبيعية لصورة بعض الشخصيات ، والانحراف بهذه الملامح دون مبرر ما . ويتمثل هذا في شخصية « يملبخا » الراعى ؛ فقد عرفناه في صدر المسرحية مؤمناً إيماناً فطرياً قوياً بعيداً عن الأدلة العقلية التي تتعرض للنقض ، ثم رأيناه في آخر المسرحية وقد اهتز لإيمانه ، حتى لقد أقسم ، أنه سيموت وهو لا يعلم الحقيقة^(١) .

كذلك يمكن أن يؤخذ على المسرحية هذه النهاية التي اختارها « بريسكا » لنفسها ؛ فإذا صح أن نهاية القديسين كانت طبيعية لتقطع علاقاتهم بالزمان ، حتى لقد أصبح الوجود بالنسبة إليهم عدماً ؛ فإن ذلك لا ينطبق على « بريسكا » مهما أحببنا ومهما تعلقنا « بمشليينا » ، ومهما أرادت أن تكون شبيهة بجذتها . فهذه النهاية غير مسوغة بالقدر الكافي ، وفيها جانب غير معقول ، حيث لا يتصور أن تلجأ فتاة إلى كهف ليغلق عليها مع جثث هامدة ، بحجة أنها تحب جثة من هذه الجثث .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تلك النهاية التي انتهت إليها حياة أهل الكهف الثلاثة ، فقالوا : إن هذه النهاية تمثل سلبية وانهازية ، وتسجل على المؤلف أنه لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق الروابط من جديد إذا تقطعت ، وتظهره كاتباً ليس من دعاة الإرادة البشرية التي لا تهزم ، حيث انتهت حياة الأبطال يدفن أنفسهم في الكهف وإيثارهم الموت ، لتقطع علاقاتهم الزمنية وإنهاء روابطهم الحيوية ، وكان من الممكن أن يجددوا هذه

(١) انظر في : هذه النقطة : « مسرح توفيق الحكيم » للدكتور منور ص ٥٠ - ٥١ وقرأ

ما فاه به « يملبخا » في : أهل الكهف ص ١٥٠ .

العلاقات ، ويعتثوا من جديد تلك الروابط ، ويتشبثوا بالحياة ولا يأسوا ، وخاصة بعد أن أتاحت لهم الفرصة ، وبالأخص « مشلينا » بعد أن وجدت من تجعله يتشبث بالحياة ويجدد لها ، وهي « بريسكا » المشبهة بحييته ، والتي أحبه بالفعل^(١) .

غير أن نظرة من زاوية أخرى إلى أهل الكهف قد ترد هذه المؤاخذه وتبرر تصرف المؤلف على هذا النحو ، بل قد تثير حول هذا العمل إعجاباً ، وتجعل هذه النهاية التي اختارها ، من دواعي الإشادة بهذا العمل لا من دواعي النيل منه . وذلك أن العبرة في الأعمال « الدرامية » ليست بنهاية البطل ، وإلا كانت كل المسرحيات « التراجيدية » سلبية ، لأنها تنتهى دائماً بفجعية تحمل بهذا البطل . وإنما العبرة بالمغزى الذي يريده المؤلف من وراء هذه النهاية أو من وراء المسرحية كلها . وإذا تأملنا أهل الكهف على هذا النحو ، أمكن أن نقول إن المؤلف أراد أن يؤكد انتصار الزمن على الوهم والأسطورة^(٢) . وكأن المؤلف أراد أن يقول أيضاً : إن من أصر على العيش في الماضي — وحده — بروابطه البالية وعلاقاته المنقطعة وقيمه العتيقة ، يحكم على نفسه بالموت . فعلى من يريد الحياة في حاضر أن يرتبط بهذا الحاضر وأن يعي قيمه ولا يفصل عنه . وهنا يتضح بُعد جديد لهذه المسرحية ، وهو بعد إصلاحي ، قصد منه المؤلف إلى تنبيه أمته إلى أنه ليس يكفي أن ترتبط

(١) اقرأ عن هذه المؤاخذه القائلة بسلبية المؤلف في كتاب : « في الثقافة المصرية » لعماد العالم وعبد العظيم أنيس ص ٨٣ وما بعدها وفي كتاب « في الأدب المصري المعاصر » للدكتور القط ص ٧٣ وما بعدها ، وفي شرح توفيق الحكيم للدكتور متور ص ٤٨ - ٤٩ .

(٢) اقرأ هذا الدفاع في : « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » للدكتور مز الدين إسماعيل .

بالماضى وأن تعيش فى التاريخ وأن تعتمد على قيم الزمن الغابر ، ثم تنفصل عن كل ما يربطها بالحاضر ، زاعمة أنها تعيش ذلك الحاضر وتحياه ؛ فذاك عيش أخف منه الحمام ، وتلك حياة أكرم منها الموت .

وبعد ، لعل هذا الجزء من مسرحية أهل الكهف يقرب أهم ما سلف لها من خصائص .

يقول المؤلف فى حوار بين « مرنوش ومشلينيا » فى نهاية الفصل الثالث ، حيث كان مشلينيا فى بهو الأعمدة ليلاً ينتظر لقاء « پريسكا » ، وقد عاد « مرنوش » من المدينة مكتشفاً أن بيته قد أزيل منذ ثلاثة قرون ، وأن موضعه صار سوق سلاح ، وأن زوجته قد ماتت منذ ذلك الحين ، وأن ابنه قد مات فى الستين ، بطلا مغواراً منذ ثلاثة قرون ، فاعتقد لذلك أن لا فائدة من الحياة ، وأن « يملبخا » الذى مضى إلى الكهف بالأمس كان على حق ، ورأى أن يصحب « مشلينيا » ويتبعها صاحبهما حيث لاهية لهما فى هذا العالم :

« مرنوش : ولدى قد مات ولا شىء يربطنى الآن بهذا العالم ، هذا العالم الخيف . نعم صدق « يملبخا » . هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . وإن هذه المخلوقات لاتفهمنا ولا نفهمها ، هؤلاء الناس غرباء عنا ، ولا تستطيع هذه الثياب التى نحاكيم بها أن تجعلنا منهم . لقد عرفنى الناس من وجهى ومن كلامى برغم ثيابى ، فتبعونى أنا والعبد . وحتى العبد الذى نصبه الملك لخدمتى ، ما كان يفهم أغلب ما أقول ، وكان يبتعد عني كأني أجرب أو أبرص ، ولقد صرنا نتخبط طول اليوم فى المدينة نسال ونبحث واليأس

والرجاء يقطعان قلبي ، والناس من حولي لا تفهم ما أريد ، ولا أسمع منهم إلا صياحاً يتبعونه بإشارة هامسين :

(هذا أحدهم ، هذا أحدهم . تعالوا شاهدوا . هذا أحدهم)
ثم المدينة ، أهى طرسوس ؟ مستحيل أن تكون طرسوس .
نعم يا « مشلينيا » إنا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار
ثلاثمائة عام . وإن « يملبخا » لم يُسَجَّن ولم يكذب . إني الآن
فقط أدرك هذه الحقيقة . . ثلاثمائة عام مضت وما هو ذا عالم
آخر يحيط بنا ، كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك
تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح .

مشلينيا : لماذا لم تقل هذا الكلام أمس ؟ ألسنت أنت الساخر من
« يملبخا » ؟

مرنوش : لقد صدق هذا الراعى .

مشلينيا : منذ متى ؟

مرنوش : « مشلينيا » ! لقد مات قلبي يا « مشلينيا » ، ولا فائدة مني بعد
اليوم . تعال معي إن كنت لي صديقاً .. تعال معي يا « مشلينيا » !

مشلينيا : إلى أين ؟

مرنوش : (وهو يجذب يده) : إلى عالمنا نحن ...

مشلينيا : (وهو يسحب يده منه) أيجنون أنت ؟ . . .

مرنوش : أتدعني أذهب وحدي ؟ (مشلينيا لا يجيب) « مشلينيا » ! أتركني
أذهب وحدي ؟

مشلينيا : لا تذهب . ابق هنا .

مرنوش : لا أستطيع . . .

مشلينيا : لماذا؟ ماذا يمنعك ؟

مرنوش : لا أستطيع .

مشلينيا : بل تستطيع . لكنه اليأس والحزن على ولد مات منذ قرون في
من الستين ، بعد حياة تامة ناضجة . أيها الأحق ! تريد أن
تلحق به وأنت لم تعرف الستين بعد ! وأنت لم تزل فتى أمامك
النضج والحياة ! .

مرنوش : (ضارباً رأسه بيده) : أنا فتى وابنى شيخ ! تقول هذا الكلام
ببساطة كأن ليس لك عقل يعى ويضبط ما تقول ، آه . . . إنك
ستودى بى حتما إلى الجنون .

مشلينيا : ماذا تريد ؟ إما أن كل هذا حقيقة ، وإما أن كل هذا خلط ،
وأن ليلة الكهف المخيفة قد أثرت في عقولنا ! وأغلب ظنى أن هذا
ليس حقيقة ، فها هى ذى « بريسكا » موجودة كما فارقتها . ماذا
تقول فى « بريسكا » يا « مرنوش » وقد رأيتها مثل البارحة ؟ أعاشت
هى كذلك ثلاثمائة عام ؟

مرنوش : « بريسكا » ؟ نعم صدقت ، لكن ابنى ، ماذا تقول فى ابنى ؟
كلا إن كل هذا حقيقة لا ريب فيها ، إنك لم تر المدينة . إنك
لم تر شيئاً . . . « بريسكا » . . . وللى . رحماك اللهم ، سأفقد
عقلى ، سأفقد عقلى .

مشلينيا : (رافعاً رأس مرنوش) : لا تبك يا « مرنوش » ، مافائدة بكاء
ولذلك الآن ؟

مرنوش : لست أبكى ولدى أيها الأحق !

مشلينيا : إذن ما بكائك هذا ؟

مرنوش : عذاب . . . عذاب آخر لا تفهمه أنت . يا ربى ، لماذا تركنى
فريسة للعقل . ثلاثمائة عام . ابنى فى سن الستين ، وأنا فتى أمامى
النضج والحياة !

مشلينيا : لا تفكر فى هذا يا « مرنوش » . عد كما كنت أمس ، واسخر
مما تسمع . هاته الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها ، إن هى إلا
كلمات ، أعداد ، أرقام ، هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى
لها كما كنت تفعل أمس ، ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من
إحساسك بالحياة ، هب كل ذلك صحيحاً . إنما أنت الآن فى
الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل فتى . هب أنها حياة جديدة قد
منحتها ، أتأبأها ؟ !

مرنوش : حياة جديدة ! ما نفعلها ؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها . إن الحياة
المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب
لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم إلا
حياة مطلقة .

مشلينيا : لست من رأيك يا « مرنوش » ، إن أية حياة منحة ، وأتمن منحة
تُعطى مخلوقاً هى الحياة . ومع ذلك هذا كان رأيك فى الحياة أمس .
فلماذا لا تعود إلى ما كنت عليه أمس ؟ !

مرنوش : هيات هيات .

مشلينيا : لماذا ؟

مرنوش : أمس كنت مثلك .

مشلينيا : « مرنوش » !

مرنوش : لأنى كنت أعيش فى حياة لما صلة ولما سبب : هو القلب ،
والقلب لا ينحضع لناموس الزمن . فما كانت عندى مئات الأعوام
إلا كلمات وأرقاماً !

مشلينيا : واليوم إذن !

مرنوش : مات .

مشلينيا : من ؟ ماذا ؟

مرنوش : (مستمراً) : ولم يبق لى إلا العقل . فهأنذا للعقل وحده ، وما هو
ذا يعيننى إلى حاله .. علم الزمان والمكان ...

مشلينيا : لست أفهم ..

مرنوش : نعم مع الأسف لست تفهم الآن ..

مشلينيا : إنى أفهم أنك رجل مترن ، ولا تتدفع إلى الهلاك وراء
عاطفتك .

مرنوش : (فى صوت جاف) : ... الوداع !

مشلينيا : (يستوقفه) مرنوش أريد أن أفهم . إنى خائف . إنى أرى فى
وجهك أشياء لا أدركها ..

مرنوش : (يخلص نفسه ليذهب) : ولن تتركها اليوم ... إنا أشباح ...
إنا ملك الزمن ... إنا ملك التاريخ . ولقد هربنا من التاريخ

لنتزل عائدتين إلى الزمن . . . فالتاريخ يتقم . . . الوداع
يا مشلينيا .

(يخرج مرنوش ويترك مشلينيا ذاهلا)^(١) .

(ب) شهر زاد :

هذا هو العمل الثاني من أعمال توفيق الحكيم المتصلة بالمرح الذهني^(٢) .
وإذا كان المؤلف قد عالج في « أهل الكهف » فكرة الصراع بين الإنسان
والزمان ، وأنهاها بتغلب الزمان على الإنسان ؛ فقد عالج في « شهر زاد »
فكرة ذهنية أخرى تعتبر مكملّة للفكرة الأولى بل ملازمة لها وهي فكرة الصراع
بين الإنسان والمكان . وقد فعل الحكيم هنا بالإنسان ما فعله به هناك ،
فأنهى المسرحية بتغلب المكان على الإنسان الذي يحاول الخروج من أقطاره ؛
لأن الإنسانية مرتبطة بطبيعة مكانية كما هي مرتبطة بطبيعة زمانية ، وهذا
الارتباط مقوم من مقومات الإنسانية ، داخل في حقيقة مفهومها ، حتى
لا يكون إنسان بلا مكان أو بلا زمان .

وقد اتخذ الحكيم من قصة شهر زاد الشعبية مجالا لمعالجة هذه القضية
الذهنية ، حيث رأى في أسطورتها ما يساعد على تحميلها ما يشاء من فروض
ضرورية ، يشرع بعدها في معالجة فكرته ، بعد التسليم ابتداء بهذه الفروض .
فقصة شهر زاد — كما هي معروفة في الرواية الشعبية — تقول إن الملك شهرباز
قد وجد زوجته الأولى ، ومعها في فراش الزوجية عبد ، قتلها وقتلها ،
وقرر من ليلتها ، أن يتزوج كل يوم عذراء يستمع بها ليلة ثم يقتلها

(١) انظر : « أهل الكهف » ص ٩٥ - ١٠٢ .

(٢) ظهرت شهر زاد سنة ١٩٣٤ .

هند الصباح ، انتقاماً من النساء جميعاً . وظل على ذلك حتى زُفت إليه شهر زاد ، فتحايلت على الخلاص من سيف الجلاد ، وراحت ليلة زفافها تقص على شهر يار قصة مشوقة ، ثم تركت بقيتها لليلة التالية وفيها أحبها من ليال . وظلت كذلك ، حتى أكملت ألف ليلة وليلة . وكانت أثناء ذلك قد حملت من شهر يار ، وصارت أم طفل ، فأبى أن يقتلها رحمة بابه أن يفقد أمه .

وإذن فالأسطورة الشعبية تفرض في شهر زاد قدرة على تحويل هذا السفاح إلى إنسان ، وتفرض لها معرفة واسعة وآفاقاً رحبية ، تسمح بأن تجعل منها رمزاً للمعرفة ، كما تفرض الأسطورة في شهر يار تطلعاً غير عادي إلى المعرفة وافتتاً جنونياً بارتباد المجهول ، مما يجعله يستسلم لأفانيس شهر زاد ، ويبقى عليها كل تلك المدة ، ثم يتوب على يديها . وهكذا وجد الحكيم في هاتين الشخصيتين وفيما فرضت فيهما الأسطورة الشعبية ، صلاحية لمعالجة فكرته من خلالها . فبدأ مسرحيته بعد الألف ليلة وليلة التي انتهت بتحول شهر يار من طاغية منتقم سفاح ، إلى إنسان متعل حال . ثم مضى الحكيم بشهر يار بعد ذلك ، فجعله رجلاً يتخلص من رغبات الجسد ، ويزهد في عواطف القلب ، ثم يجعل كل همه أن يتجرد مما يربطه بالأرض ويحده في المكان من آفاقها ، حتى أصبح هائماً بهذه المعرفة هياماً معذباً ، بل أصبح يريد أن يكون عقلاً محضاً ، كائناً يعرف فحسب ، لا جسداً يحس ولا قلباً يهفو .

وقد عبر عن انطلاقاته ، بالرغبة في الرحلة والطواف ، وعدم الاستقرار في مكان . وأراد أن تكون هذه الرحلة مكررة بل مستمرة ، حتى يفصل قدر الطاقة عن المكانية المحددة ، فخرج إلى الفضاء ، وطاف بكثير من الأقطار ، رغبة في الانطلاق والتجرد للمعرفة المحضة . ولكنه برغم أنه اضطر إلى العودة ،

وجلبه ضعفه الإنساني وطبيعته البشرية - غير القادرة على مغالبة المكانية - إلى الرجوع إلى بلده ، ثم إلى قصره . ولكنه كان إنساناً قد فسدت حياته وأصبح غير صالح لمباشرة الحياة الإنسانية الأرضية ، كما ثبت أنه غير صالح لمباشرة الحياة المجردة السماوية ؛ فقد صار يرفضه الحياة غير صالح للحياة ، فهو كائن تائه معلق بين السماء والأرض . ومن هنا كانت نهايته المنهزمة ، حيث انسحب إلى داخل قصره متهاقاً يجرر ساقيه ويتخبط عقله ، ولسان حاله يقول : لقد عدتُ منهزماً من حيث بدأت ، ورجعت صاغراً إلى المكان الذي حاولت أن أتفصل عنه^(١) .

وقد قدم الحكيم هذه الفكرة الذهنية معتمداً على أسطورة شهرزاد - في سبعة مناظر ، جعلها في هذه المسرحية تحمل عمل القبول .

ففي المنظر الأول نرى منزلاً منفرداً على باب مصباح مضىء ، وهو بيت ساحر . ويلتقي أمام هذا البيت عبد مع جلاد الملك ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه أن الملك كف عن قتل العذارى ، وأن الجلاد لم يعد له عمل ، وذلك بفضل شهرزاد وتوجيهها . كما نعلم - خلال المنظر - أن اليوم عيد العذارى ، الذي يحتفل به تقديساً لأختين شهرزاد التي حققت دعاءهن ، كما نفهم من الحوار أن الملك أصبح إنساناً غير عادي ؛ فهو يعيش في حجرة منزلة بقصره ، بعيداً عن شهرزاد ، التي لم تصرفه قصصها عن القتل والشهوات فحسب ، بل صرفته عنها أيضاً . فصار يقف بالليل طويلاً يتأمل النجوم ، ثم يأتي إلى منزل هذا الساحر ليقتضي معه بعض الوقت . . كذلك نرى الساحر يخرج

(١) اقرأ عن فكرة الصراع التي تضمنتها مسرحية شهرزاد في : « مسرحيات توفيق الحكيم » ، للدكتور محمد متور ص ٦٦ وما بعدها . وفي : « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » ، للدكتور عز الدين إسماعيل ص ٢٥٠ وما بعدها .

لإطفاء مصباح منزله ، ونشهدده يعجب من وجود الجلابد ، ويطلب إليه الإنصراف . أما العبد فيكون قد اختبأ . ثم نسمع حواراً بين فتاة هي آخر ضحايا الملك من النساء ، وبين العبد الذى يظهر من جديد بعد انصراف الساحر . وتنصح الفتاة العبد - وهى تحدثه من نافذة منزل الساحر - أن ينصرف خوفاً على حياته أن يفتك الملك به . كذلك تخبره عن فتى معها فى منزل الساحر - هو آخر ضحايا الملك من الرجال - وقد وُضع فى زيت إلى فمه ، ومنع عنه الطعام إلا ما يمسك الحياة ، حتى لم تبق إلا عروقة . . . ونعلم أن هاتين الضحيتين قد لقينا ما لقينا فى محاولة من الملك والساحر لمعرفة حقيقة ما ، والكشف عن سر معين . ثم نرى الجلابد يعود ليصحب العبد إلى خان أبى ميسور كالليلة السابقة ، حيث أكرم الجلابدُ هذا العبد وأنفق عليه .

ومن هذا المنظر نعرف ما انتهى إليه أمر شهريار من كف عن القتل ، ومن تغير غريب جعله يبحث عن الحقيقة بالتطلع إلى السماء حيناً ، وبالاجوء إلى الساحر حيناً آخر ، حتى لقد كان آخر ضحاياها فتاة تُقتل وقتى يُعذب لكي تعرف منهما الحقيقة ، لا بدافع شهوى أو انتقامى كما كان الحال من قبل . . . كذلك نعلم من هذا المنظر ، بوجود عبد فى بيثة الأجداث ينتظر مهمة غامضة ، كما نعلم بأن الجلابد أصبح عاطلاً ، وأن النساء يحتفلن بعيد شهر زاد .

وفى المنظر الثانى نشاهد شهر زاد بقاعة الملكة ، التى بها حوض من المرمر ، ونرى معها الوزير قمر ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه حب الوزير للملكة ولكن بوقار وأمانة للملك صديقه ، كما نعلم منه دهاء شهر زاد وقدرتها وأثرها فى تحويل الملك من مفاح جسدى إلى طالب حقيقة عقل ، كما

نعلم بأن الملك في هذه الليلة عند الساحر ، وأنه مقبل بعد سهرة على القصر ، فتطلب شهر زاد من الوزير أن يحضر إليها شهر يار قبل أن ينام . ويُقبل شهر يار ، ويدور حوار بينه وبين شهر زاد ، نعرف منه مدى حيرته أمام لغز شهر زاد ، ورغبته الملحة في معرفة حقيقتها ، كل هذا ، وهي تحاوره ولا تكشف له عن شيء أكثر من ظاهرها ، وهو أنها ابنة أحد وزرائه ، وأنها امرأة جميلة ، وأنها قصت عليه أقاصيص لتتخذ نفسها من القتل . ويزداد شهر يار حيرة واحتداماً ، فتحدثه بعض الشيء بالموسيقى والغناء والقبل حتى ينام كطفل .

ونعرف من هذا المنظر ، دور شهر زاد في تحويل الملك ، كما نعرف الشوق العارم الذي يكنه الملك للمعرفة ، كما نعلم حب الوزير لشهر زاد ووفاءه في الوقت نفسه للملك . هذا بالطبع بالإضافة إلى معرفة الكثير عن دهاء شهر زاد وذكائها الخارق ومعارفها الواسعة ، حتى لنحس أنها فعلاً رمز المعرفة والحقيقة .

وفي المنظر الثالث نشاهد الملك في بهوه بالقصر ، وتسمع موسيقى خافتة خارج المكان حيث شمس الصباح تملأ الأرجاء ، ونرى الوزير « قمر » يسأل عن الإبل التي أعدت لسفر الملك ، ويظهر الساحر متسائلاً عن صحة خبر هذه الرحلة ، فينهره قمر ، ثم يظهر الملك فينهر الساحر أيضاً ، ويأمره بالانصراف ، ثم يطلب الملك إسكات صوت الموسيقى لأنها تحبس نفسه في حدود ضيقة ، ويحاول الوزير أن يقنع الملك بعدم السفر ، ويبين له أنه لا ينبغي أن يترك شهر زاد ، ولكن شهر يار يقول له سأتركها لك ، وحين يثور الوزير ، يوضح له الملك أنه أراد أنه سيتركها في حراسته ، ومهما حاول الوزير إقناع الملك بالعدول عن السفر ، نراه يصر على الرغبة في الانطلاق .

ثم تقبل شهرزاد لتوديع الملك وتسأله عن جهة سفره ، فيجيبها ساعراً إلى بلاد واق الواق ، ثم تسأله عن موعد عودته ، فيعود يسألها : من السفرة الأولى؟
وحين تسأله هل ينوي أسفاراً كثيرة ، يذكرها بقصصها عن سندباد ومرض الرحيل ، ويقول لها : « من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان ، أصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت » ، ويرجع إليها سبب هذه الرغبة في الرحيل ، فهي التي قصت عليه قصصها وهي التي شوقته إلى الانطلاق . وتحاول شهرزاد أن تستبق الملك ، فتحدثه عن بقاء قمر ، وتقول إن رجلاً قد يصل بقلبه إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله.. ولكن شهربار يستجمع قواه ، ويرى أن تلك حيلة من شهرزاد لإبقائه ، ويُقبلُ الملكة على عجل ، ويهم بالانصراف مرتجفاً ، سائلاً عن قمر الذي كان قد انسل حين سمع حديث الملكة عنه . ثم يقول الملك : السفر السفر ، ويخرج على عَجَل .

ونعلم من هذا المنظر ، تطور الملك إلى الذروة في طلب المعرفة ، فهو لم يعد يطبق الساحر الذي كان في مرحلة سابقة يطلب المعرفة عنده ، ونعلم أنه لم يعد حتى الإنسان الذي يغار على زوجته ، لأنه لم يعد إنساناً سوياً ، بل أصبح إنساناً منطلقاً في آفاق أخرى لا يهتم بما يهتم به الناس .

وفي المنظر الرابع نشاهد شهربار ووزير « قمر » في البيداء ساعة الغروب ، ونسمع « قمر » يسأل الملك في سخرية المغيظ : وما بعد هذا الصمت وهذه الكآبة ؟ ألمحسب هذا كله حزناً على غروب الشمس ؟ فيجيبه شهربار : وما شأنك بي ؟ فيقول له الوزير : نحن هائمون في فضاء لانهاية له ، ضاربون في قفار لا يصادفنا فيها حي ، ولا نسمع في أرجائها غير صدى أصواتنا الضائعة . أسمعك أنت بهذا ؟ فيجيبه شهربار بأن أحداً لم يأذن له في مراقبته . ويدور حوار

ويتهى للنظر ونحن نحس بأن شهرزاد تلبرحيلة مستخدمة هذا العبد ، وأنها هي التي استلذته لهذه الحيلة ، وإن كان هولم يفهم ذلك ، وظن أنه يستطيع الاستمتاع بها .

وفي المنظر السادس نرى في خان أبي ميسور ، جلاد الملك وقد استلقى على فراش وثير ، وصاحب الخان يخاطبه : انهض أيها الجلاد المفلس ، ليس هنا مكانك ، بالبواب تاجران من تجار البصرة المومنين . قم وأخل المكان .. ونعلم من جوار الجلاد وأبي ميسور أنهما مُخَدَّرَان بما تعاطيا في الخان ، ولا نلبث أن نرى شهريار ووزيره « قمر » ، داخطين على أنهما تاجرا البصرة ، ويحلان بالمكان الذي كان فيه الجلاد ، أما هو فينتقل إلى مكان آخر قريب ، ويرى الوزير سيفَ الجلاد معلقاً ، فيشتره ونسمع حواراً بين الملك ووزيره ، نعلم منه أنهما طافا كثيراً حتى زارا مصر بل وصلا إلى الهند . ونسمع الوزير يتعجب من الملك الذي يعود إلى مدينته ويكون بينه وبين زوجته خطوات ، ثم يتركها ويأتي إلى هذا المكان ؛ فيتهمه الملك بأنه لا يزال على حبه لشهر زاد ، ويدافع الوزير عن نفسه . ولكن حديثاً جديداً بين أبي ميسور والجلاد ، يفض هذا الجدل ويكشف لهما أن بعض الناس يتحدثون عن علاقة العبد - صاحب الجلاد - بشهر زاد ، وأن الشائعات تردد أن العبد قد حل محل الملك في فراش الملكة ، وهنا يثور الوزير ، ولكن الملك يبدى هدوءاً غريباً ، يجعل الوزير يلغنه في حدة ، ثم يبكي أسفاً . كل هذا والملك يبرر له سلوكه بأنه لم يعد مثله جسماً يشتهى ولا قلباً يحب ولا نفساً تغار ؛ فإن كل هذه الأمور أمور جسدية وقلبية قد تجاوز مرحلتها .

ونعلم من هذا المنظر أن تجربة الملك بدأت تفشل ، فقد بدأ يعود

إلى المكان ، ويرجع إلى بلده الذى كان قد غادره طلباً للانطلاق ، كما نعلم أن فساد إنسانية الملك بدأ يتضح بشكل أكثر جلاء مما سبق ، فهو لا يعنيه حتى اتهام زوجته بالحياة ، ولا يهمه أن يقال إنها تخون مع عبد .

وفي المنظر السابع نشاهد شهر زاد فى خدرها والعبد جالس إلى جوارها ، ونسمع حواراً بينهما ، فنعلم أن شهر زاد قد استدعت العبد أساساً لتصنع خدعة للملك ترده بها إلى صوابه ، وذلك بإثارة غيرة وحببه إلى جسديته وإنسانيته . . . ثم يقبل شهريار ويحسان به فتخفى شهر زاد العبد وراء ستار أسود ، وتستقبل زوجها ، وتراه مرتجفاً فتذكره برجفة الفراق لتعيد إلى إحساسه عاطفة الحب والشوق . وتسأله عن أمره فيجيب : « ها أنذا فى القصر من جديد ، إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية ، كثور الطاحون ، على عينيه غطاء يدور ثم يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم » ، ثم يتذكر أنه نسي « قمر » بالباب ، فيستدعيه ، ويقول له : هذه الحجرة أمامك ، وقد دهمناها سوياً ، أرايت بها عبداً ؟ ويُطمئن وزيره بأن شهر زاد أرفع أن يمتلك جسدها عبد . . . وتذكر شهر زاد أنها لم تقبل الملك وقت لقائه ، وتحاول أن تعطيه قبلة فيقول : وهبت القبلة لقمر ، فيستنكر قمر ذلك ويخرج ، ويستمر الحوار بين الملك وشهر زاد عن الظاهر والباطن ، ويبدى الملك شقاه بأنه لم يعرف الحقيقة ولم ينفذ إلى الباطن ، فتصححه بأن يكتب بالظاهر ، بالثوب لا البطانة ، لأنه لا يعنيه شيء مما وراء الظاهر ، ويحذر ذلك الحديث عن ظاهر الستار وباطنه — على سبيل التمثيل — ويقول الملك : إنه يكره السواد الذى به لأنه بلون الظلام، فتقول شهر زاد : ما الذى يمنعك من قتله ؟

وكانها بذلك تستغز العبد ليظهر فتشير غيرة الملك ، وهنا يبرز العبد من وراء الستار صائحاً : أيتها الخاتنة ! فيجيبه شهريار : لا تمتحن شهرزاد ، لست أحب من يمتحن شهرزاد ويأمر العبد بالانصراف . فتسأل شهرزاد زوجها أما يقتل العبد ؟ ! فيرفض ، ويخرج العبد فرحاً ، ويقول هي لشهريار : « أنت رجل هالك » .. ولا يلبث العبد أن يعود فرعاً ، لأنه رأى « قمر » وقد أطاح عتق نفسه بسيف الجلاد الذي كان قد اشتراه منه في الخان . وتقول شهرزاد : إنه كان رجلاً ، أما أنت يا شهريار . . . فيسألها : أنا ؟ من أنا ؟ فتجيبه : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق . ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة . . . وينصرف الملك في صمت إلى داخل القصر .

وواضح أن الحكيم يريد بهذه المسرحية أن يقول بوجوب الاتزان الإنساني أو التوافق البشري في حياة الإنسان أو البشر ، أو يريد تحقيق ما سماه بعد ذلك بالتعادلية . فكما كان شهريار منحرفاً غير صالح للحياة وهو في المرحلة الأولى من حياته ، حيث كان في أقصى طرف طبيعة الإنسان ، وهو الطرف الجسدي المحض ، صار كذلك غير صالح للحياة ، وهو في المرحلة الثانية ، بعد أن تحول تماماً وصار في أقصى الطرف الآخر من طبيعة الإنسان ، وهو الطرف العقلي الخالص . فهو ضائع هنا كما كان ضائعاً هناك ، وهو ليس إنساناً سويّاً هنا كما كان إنساناً شاذاً هناك . هذا هو المضمون الفكري لهذه المسرحية وهو المضمون الواضح . وقد يكون لها مضمون اجتماعي أيضاً ، ولكنه أقل وضوحاً ، وهو أن المؤلف يريد أن يشير إلى أن أمتنا لا يمكن أن تعيش منفصلة عن الواقع المادي ، ولا أن تنفصل عن مكانها المحدد لها على خريطة العالم الحديث ، لكي

تكتفى بالفكر المجتزأ والخيال الهائم والحلم للفضيل ؛ فإنها إن فعلت قضت على نفسها بالتعلق بين السماء والأرض وصارت أمة هالكة كما حدث لشهرزاد ، و انتهت حياتها إلى أسطورة كآسطورته بعيدة عن الحقيقة^(١) .

وكلا المضمونين الفكرى والاجتماعى مما يجعل لهذه المسرحية قيمة فنية كبيرة . ويضاف إلى هذه القيمة المتصلة بالمضمون . تلك القيمة المتصلة بالبناء الفنى للمسرحية ؛ فقد وفق فيها الحكيم إلى درجة كبيرة ، وبخاصة فيما يتطلبه مثل هذا العمل المعتمد على الفكر فى المضمون وعلى الأسطورة فى الشكل ، من جو إيحائى ورمزى خاص ، قد نجح المؤلف فى تهيئته بشكل واضح .

وقيمة ثالثة هى قيمة الجوال الشعري الذى أضفاه المؤلف على المسرحية ، وقد اتضح إلى حد كبير فى اللغة التى قدّمت بها ، فهى لغة صافية رفاقة ، تتوفر لها عناصر الجمال المطلوبة فى مثل هذا الجوال الأسطورى الشعري ، وهى بهذا تلقى ذلك البرود الذى من شأنه أن يجمد لغة القضايا الذهنية والفكرية المجردة .

وهناك قيمة أخرى تتصل بالجانب الفنى واللغوى معاً ، وهو هذا الحوار الممتاز ، الذى يعتبر معلماً من معالم توفيق الحكيم ، والذى تفوق فيه وبه تفوقاً لا يدانيه فيه كاتب آخر من أدباء جيله . وقد جاء الحوار فى هذه المسرحية آية فى الروعة .

غير أن هناك بعض ملاحظات إلى جانب هذا كله ، تستوقف الناقد

(١) اقرأ ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن المضمون الاجتماعى المتصل بواقعتنا فى :

قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٦٨ .

حين يتأمل هذه المسرحية ، كما يستوقف النغم الناشر أذن المصغى إلى اللحن الموسيقى الكبير .

ومن تلك الملاحظات بعض التفاصيل غير الضرورية ، وبعض الجوانب غير الواضحة في المنظر الأول ؛ كحديث الفتاة إلى العبد - من نافذة بيت الساحر - حيث نعلم أنها تنتظر القتل ، مع ذلك نراها تهتم كل الاهتمام بأمر هذا العبد وتنصحه متحمسة أن يفر بنفسه ، وحيث نعلم منها أن الساحر قد وضع شاباً في الزيت إلى فمه أربعين يوماً وحرمه من الطعام الكافي حتى لم يبق منه إلا عروقه ، دون أن يُدري ماذا كان ذنبهما بالضبط ، أو أية حقيقة كانت تطلب منهما . . نعم قد يكون المؤلف قد قصد إلى إشاعة جو الغموض السحري الذى وصل إليه شهر يار في تلك المرحلة من تحوله ، كما أراد أن يشير إلى آخر ألوان الإجرام التى كان يباشرها شهر يار قبل رجوعه عن وحشيته ؛ ولكن هذا كان من الممكن أن يقال بطريقة أكثر وضوحاً وأشد حيوية وأعظم تماسكاً ، ولم يكن الحكيم - وهو كاتب مسرحى كبير - يعدم وسيلة أخرى يقدم بها هذا الجو ، ويلخص ماضى شهر يار الدامى . . فالملاحظ أن المنظر الأول قد جاء غامضاً كثير التفاصيل مفككا ، ويوشك أن يكون فضولاً ، يمكن أن يُستغنى عنه ، وأن تبدأ المسرحية من المنظر الثانى .

ومن تلك الملاحظات أن المؤلف فى بعض المواقف لم يحتفظ لشهر زاد بتلك الهالة التى كان ينبغى أن تظل لها ، وهى هالة النبيل والذكاء والطهارة والسمو ، التى تصلح معها أن تكون رمز المعرفة السامية ، وهو الرمز الذى حرص المؤلف على تأكيده فى المسرحية . فما كان يليق بهذه المرأة وهى الرمز الجليل ؛ أن نراها فى بعض المواقف تعابث الوزير « قمر » ، وتحدثه عن مفاتن

جسدها ، وتكاد تغريه بها^(١) . فمثل هذا - وإن كان يليق بامرأة - لا يليق بهذه المرأة بالذات ، لأنها امرأة رمز ، رمز إلى الحقيقة ، إلى المعرفة ، إلى الآفاق السامية الرفيعة ، التي حولت شهريار من سفاح إلى متأمل ، هائم بالكشف مجنون بالتجرد العقلي :

ومن هذه الملاحظات أيضاً أن المؤلف قد جعل شهريار بعد تحوله ، يتصرف تصرفات تحمل على الاشتزاز ، أو لا تثير العطف عليه في أقل تقدير . ومن ذلك ما نراه من إغرائه لوزيريه بجمال شهرزاد ليلقى معها إذا سافر هو^(٢) . ومن طلبه من شهرزاد أن تصرف قبلتها إلى وزيره . بعد عودتهما من السفر^(٣) ثم ما نراه من هدوئه العجيب حين رأى العبد مخبئاً في حجرة زوجته وراء الستار ، ورفضه عقوبة هذا العبد . فكل هذه تصرفات غير مقنعة وغير مبررة ، بل مثيرة للاشمزاز ، أو مسقطة للعطف ، مهما أريد بها القول بأن شهريار قد فسدت حياته وتلف طبعه ، حين أراد أن يتخلص من إنسانيته ويتجرد للمعرفة والانطلاق من حدود المكان والأرض والتراب . فقد كان من الممكن أن يكون التعبير عن هذا الفساد والتلف في حياة شهريار من زوايا أخرى . لا تبديه في صورة زرية جالبة للنفرة منه والسخط عليه ، أو على الأقل حائلة دون التعاطف الضروري معه . . . إن شهريار رجل بالغ في طلب المعرفة ، نعم ، وبالغ في رغبة التجرد عن الأرضية ، نعم ، وبالغ في محاولة الانطلاق من المادية ، نعم ، وكل هذه المبالغات في نظر المؤلف أخطاء ، نعم أيضاً . لكن بقي أن يُعبرَ عن ذلك بما لا يجعل من البطل

(١) انظر : شهر زاد ص ٤٤ - ٤٥ .

(٢) انظر : شهر زاد ص ٨٨ - ٩٢ .

(٣) انظر : شهر زاد ص ١٦٥ .

الطالب للمعرفة والتجرد والعقل والسمو المطلق فصحة للمشاهدين أو سخرية للقارئ . إن الرجل مستحق لشيء من الحب أو التعاطف على كل حال . وإظهاره على هذا النحو يفقده ما يستحقه ويظلمه ظلماً ليس أهلاً له . ولم يكن الحكيم يعجز - وهو الكاتب المسرحي العظيم - أن يلجأ إلى وسيلة أخرى للتعبير عن فساد حياة البطل ، مع الاحتفاظ له بالحب ، أو على الأقل بالعطف أو بشيء منه في أقل تقدير .

مع ذلك كله فهذه المسرحية من خير ما سطر قلم الحكيم ، ومن أبدع نصوص الأدب المسرحي التي عرفها الأدب العربي الحديث .

ولعل هذا الجزء من المسرحية يشهد بصديق أهم ما قيل عنها من خصائص . وهو جزء من المنظر الثالث ، حيث التقى شهربار بشهرزاد في قاعتها ليلاً بالقصر ، بعد عودته من بيت الساحر ، وهو حائر منك من بحثه عن الحقيقة وعلم قدرته على الاهتداء إليها ، وهو في كل ذلك يرى غموض الحقيقة في أقرب الناس إليه وهي شهرزاد التي حيرته :

شهربار : ليس في الحياة من جديد ... استنفدت كل شيء .

شهرزاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء ؟

شهربار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق .

شهرزاد : أقسم أنك جنت ! أجهدت عقلك حتى اضطرب . أي سرت بحث عنه أيها الأبله ؟ ألا تراك تضيع عمرك الباقي وراء حب اطلاع

خادع . . . ؟ !

شهربار : ما قيمة عمري الباقي ! لقد استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء .

شهرزاد : وهل تحسب هذا هو السبيل إلى ما تطلب ؟ بل من أدراك أن الأدب القصص والمسرحي

ما تطلب موجود ؟ أتري شيئاً في ماء هذا الخوض ؟ أليست
عيناي أيضاً في صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ فيها سرّاً من الأسرار... ؟
شهر يار : تَبّاً للصفاء وكل شيء صاف.. ! لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي..!
ويلّ لمن يفرق في ماء صاف .. !

شهر زاد : ويل لك يا شهر يار !

شهر يار : الصفاء .. ! الصفاء قناعها .

شهر زاد : قناع من ؟

شهر يار : قناعها هي ، هي ، هي ...

شهر زاد : إني أنحني عليك يا شهر يار !

شهر يار : قناعها منسوج من هذا الصفاء . السماء الصافية ، الأعين الصافية ،
الماء الصافي ، الهواء ، القضاء ، كل ما هو صاف ! ما بعد الصفاء ؟
إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء !

شهر زاد : كل البلاء يا شهر يار أنك ملك تعس ، فقد آدميته وفقد قلبه .

شهر يار : إني براء من الآدمية . براء من القلب . لا أريد أن أشعر . أريد
أن أعرف .

شهر زاد : تعرف ماذا ؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة .

شهر يار : كذب ومكر . هاتي الجواب إذن عما أسألك عنه . هذا غاية
ما أطلب في الحياة .

شهر زاد : سل ما شئت .

شهر يار : من أنت !

شهر زاد : أنا شهر زاد .

شهریار : کئی عن الحبث والدوران ! أعرف أن اسمك شهر زاد ، لكن من تكون شهر زاد ؟

شهر زاد : ابنة وزيرك السابق .

شهریار : أعرف كذلك أن وزيری السابق أنجب شهر زاد ، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة ، کي لا يقال إن شهر زاد بنت لقيط ، وکي لا يقال إن الطبيعة بنت المصادقة . لکتک تعلمین أني لست ممن تقنعهم هذه الأنساب .

شهر زاد : لماذا ؟ لم لا تريد أن ترى في امرأة ككل النساء ذات أب وأم وماض معروف ؟

شهریار : أنت لست امرأة ككل النساء .

شهر زاد : أتمدحنی أم تلعنني ؟

شهریار : لست أدري . بل قد لا تكونين امرأة .

شهر زاد : أرايتَ إلى أي حد أصابك الخجل ... !

شهریار : قد لا تكون امرأة . . من تكون ؟ إني أسألك من تكون ؟ هي

السجينة في خدرها طوال حياتها تعلم بكل ما في الأرض كأنها

الأرض ! هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند

والصين ! هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين

الرجال ، وتلوك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هي الصغيرة

لم يكفها علم الأرض ، فصعدت إلى السماء ، تحدثت عن

تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة للملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض

تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت

الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين ، قضتها كأترابها

في حجرة مسئلة السجف ! أعرها عشرون علماً ، أم ليس
لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ، أم وجدت في كل مكان ؟
إن عقل ليغفل في وعائه يريد أن يعرف . . . أمي امرأة تلك التي
تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ !

شهرزاد : شهریار ! دع هذا . يداك ترتجفان ويبدو على وجهك تعب
هائل !

شهریار : نعم أحس التعب . لن يهدأ عقل حتى أعلم .

شهرزاد : قلت لك دع هذا ولا تفكر فيه .

شهریار : أنتِ امرأتی التي أحب . أألتِ امرأتی ؟ هل تحسيتني أطبق طويلاً
هذا الحجاب المسلول بيني وبينك ؟

شهرزاد : (كالمخاطبة لنفسها) : وهل تحسبك لو أزيل هذا الحجاب تطيق
عشرتي لحظة ؟ ^(١) .

(ج) مسرحيات متنوعة :

هذا ، وقد أخرج الحكيم في هذه الفترة مسرحيات أخرى ، ضمن
بعضها مجموعته التي تحمل عنوان : « مسرحيات الحكيم » ^(٢) ، ونشر
بعضها الآخر مستقلاً عن غيره من الأعمال . ومن المسرحيات التي يمكن
أن تعتبر أدباً مسرحياً ، والتي ضمنها مجموعته ذات المجلدين ، مسرحيات :

(١) انظر : شهرزاد ص ٦٧ - ٧٢ .

(٢) نشر هذه المجموعة في مجلدين سنة ١٩٣٧ .

« الخروج من الجنة » ، و « سر المتحرة » و « نهر الجنون » . وبعض هذه المسرحيات ذو طابع اجتماعي ، وبعضها الآخر ذو طابع نفسي .

أما ما نشر مستقلاً في هذه الفترة من أدبه المسرحي ، غير « أهل الكهف » و « شهر زاد » ، فهي « پراسكا »^(١) . وهي مسرحية ذات مضمون سياسي أساسي ، ومضمون اجتماعي ثانوي ، وقد أراد بها الحكيم أن يعبر عن رأيه السياسي في تلك الفترة ، كما أراد أيضاً أن يؤكد ما كان معروفاً عنه حينذاك من رأى في المرأة . وقد اعتمد الحكيم في مسرحية « پراسكا » على مسرحية يونانية خيالية قديمة من مسرحيات « أرسطوفان » وهي مسرحية « مجلس النساء » ، التي تخيل فيها المؤلف اليوناني أن النساء في أثينا دبرن انقلاباً ضد الرجال الحاكمين ، واستولين على السلطة بقيادة زعيمتهن « پراسكا » ، وأصدرن بعض القوانين التي تنال من الرجال .. كل ذلك في أسلوب ساخر هو الأسلوب الذي عرف به « أرسطوفان »^(٢) .

وقد تخيل الحكيم أولاً ما تخيله المؤلف اليوناني من قيام ثورة نسوية بقيادة « پراسكا » واستيلائها على السلطة ، لكن الكاتب المصري مضى بمسرحيته بعد ذلك في مسيرة أخرى ليحقق هدفه الأساسي والثانوي . فقد جعل « پراسكا » لا تلبث أن تعجب بقائد الجيش « هيرونيموس » ثم تحبه وتقع في أحضانه . أما هو فيلتي بها في السجن بسبب إهمالها لتسيير شئون البلاد ، وانشغالها بأمر أنوثتها ، كما يسجن معها الفيلسوف أبقراط ، الذي كان يناقش الحاكمة ، والذي كان من رأيه أن تحكم البلاد بوساطة

(١) نشرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٩ .

(٢) انظر : مسرحيات توفيق الحكيم للدكتور محمد منور ص ١٠٣ ، وما بعدها .

مجلس من الثلاثة باعتبار « پراسكا » تمثل الحرية والرفق ، والقائد يمثل القوة والنظام ، والفيلسوف يمثل العقل ويقيم التوازن بين الحرية والقوة . وقد رأى القائد « هيرونيموس » أن أنجع وسيلة للحكم الصحيح هو أن يحكم بنفسه ، وأن يتفرد بالسلطة ؛ بعد ثبوت فشل « پراسكا » وانشغالها بنفسها عن تدبير شئون البلاد ، وبعد اتضاح تفاق الفيلسوف ، وترديده لنظريات جوفاء لا تغنى شيئاً في مواجهة الواقع ؛ ولا تصلح عملياً في مجال التطبيق .

أما الهدف السياسى الرئيسى الذى قصد إليه الحكيم ، فهو التعريض بفشل الأحزاب السياسية التى كانت تتطاحن في فترة كتابة المسرحية ، والتى انحرفت بالمبادئ الديمقراطية انحرافاً كبيراً ، حتى أصبحت مجرد لعبة أو تجارة يربح من ورائها رجال الأحزاب والمستوزرون كل الربح ، وينحسر الشعب كل شيء . وكأن الحكيم يلمح بضرورة أن يلي أمر البلاد - في مرحلة ما - قائد مخلص قوى مستقل ، يصلح الخطأ ويقوم المعوج ولا يعبأ - في تلك المرحلة الضرورية - بشعارات أو فلسفات أو نظريات ، وإنما يعبأ بالإصلاح والتقويم على أسس ثورية تختمها الضرورة .

وأما الهدف الثانوى الاجتماعى ؛ فهو تأكيد رأى الحكيم المعروف - حينذاك - في المرأة ، وهو عدم صلاحيتها لشئون الحكم وأمور السياسة ، فهى - في رأيه - قد خلقت للبيت ، أو لعمل « صنية البطاطس » ، كما كان يقول حينذاك^(١) .

(١) عن المؤلفين السياسى والاجتماعى لهذه المسرحية اقرأ : المصدر السابق ص ١٠٥ -

٣ - كتابات حوارية :

وبالإضافة إلى هذا الأدب المسرحي . الذي أخرجه الحكيم في تلك الفترة ما بين مسرحيات ذهنية تأتي في المحل الأول . ومسرحيات اجتماعية ونفسية تأتي في المحل الثاني ؛ قد أخرج كذلك بعض الأعمال الأدبية ذات الطابع المسرحي ، وإن لم تكن من المسرحيات على الإطلاق . ومن ذلك أن الحكيم قد استغل قدرته المتفوقة في إدارة الحوار ، وعرض السيرة النبوية الشريفة في قالب حوارى ، ممهداً له بتقسيم أحداث السيرة إلى فصول ، وبتخييل الفصول ذات مشاهد ، حتى تبدو السيرة وكأنها مسرحية فعلاً ، بطلها العظيم « محمد » عليه السلام ، الذي سمي الحكيمُ العمل باسمه . غير أنه من الواضح أن سيرة « محمد ^(١) » كما عرضها الحكيم ليست مسرحية ، برغم تقسيمها إلى ثلاثة فصول لها مقلمة وخاتمة ، وبرغم تقسيم هذه الفصول إلى مشاهد ، تحاول رسم المكان والزمان والمريثات والمعنويات التي تجري خلالها الأحداث وتحرك الشخصيات . وذلك أن هذه السيرة كما عرضها الحكيم تخلو من البناء « الدرامى » أولاً ، كما أن بها كثيراً مما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانياً ، ومن ذلك الملائكة والجن والنبي والصحابة . وحسبنا أن تصور مشهد جبريل عليه السلام وهو يهبط بالوحى على الرسول الكريم ، وينقل إليه عن الله ما أراد الله أن يقول لنبيه . فهذا مشهد يمكن أن يقرأ ويتخيل على وجه من التخيل ، ولكن لا يمكن أن يظهر على المسرح على أى وجه من الظهور . وليس يحق أن المؤلف لم يقصد قط إلى

(١) نشر الحكيم سيرة « محمد » في كتاب سنة ١٩٣٦ . وكان قبل ذلك بشرها سلسلة في

عمل مسرحية من كتابه عن سيرة « محمد » ، ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن هذا العمل مسرحية ، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى ، قد اتخذ المؤلف لها ؛ بدلاً من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والتقد ، كما نجد فى « حياة محمد » للدكتور محمد حسين هيكل ؛ وبدلاً من القالب القصصى المبني على السرد والوصف والخيال ، كما نرى فى « على هامش السيرة » للدكتور طه حسين ؛ وبدلاً من القالب النقدى القائم على التحليل والكشف عن جوانب الشخصية ، كما نرى فى « عبقرية محمد » للأستاذ العقاد^(١) . وعلى هذا الأساس تعتبر سيرة « محمد » التى كتبها الحكيم فى قالب حوارى ، من أنجح الأعمال الأدبية وأفضلها بالجملة .

ويمكننا كتب الحكيم فى هذه الفترة ألواناً من الكتابات ذات الطابع المسرحى ، وكان بعضها مسرحيات كتبت للتمثيل أصلاً مع صلاحيتها للقراءة كنصوص من الأدب ، ومن ذلك هذه المسرحيات الاجتماعية التى يضمها كتاب « مسرحيات الحكيم » ، كذلك كان بعض كتابات الحكيم فى هذه الفترة مسرحيات كتبت للقراءة أصلاً ، مع صلاحيتها للتمثيل بشروط ؛ كمسرحيات ذات جو فكرى شعرى خاص . وتمثل ذلك مسرحيتا « أهل الكهف » و « شهر زاد » . وأخيراً هناك بعض أعمال الحكيم ذات الطابع المسرحى فقط ، وهى ليست من المسرحيات على الإطلاق ، ونخیر صورة لذلك سيرة « محمد » عليه الصلاة والسلام . الذى نرجو أن يكون اسمه الكريم مسك الختام لهذا الكتاب .

(١) ظهر كتاب « حياة محمد » سنة ١٩٣٥ وظهر الجزء الأول من كتاب « على هامش السيرة » سنة ١٩٣٣ ، ثم ظهر جزئان منه بعد ذلك . وظهر كتاب « عبقرية محمد » سنة ١٩٤٢ .

مراجع الكتاب

(أولا) المراجع العربية

الكتب ومجموعات القصص والروايات والمسرحيات :

(١)

- ١ - إبراهيم الكاتب : إبراهيم عبدالقادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣١).
- ٢ - ابنة المملوك : محمد فريد أبى حديد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .
- ٣ - أبى شوقى : لحسين شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
- ٤ - إحسان هانم : لعيسى عبيد (القاهرة ، ط . الثقافة سنة ١٩٦٤).
- ٥ - الأدب العربى المعاصر فى مصر : للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٦ - أدب المازنى : للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
- ٧ - أديب : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ٨ - الأزهر تاريخه وتطوره : لطائفة من الباحثين (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ٩ - الأطلال : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٣٤) .
- ١٠ - أميرة الأندلس : لأحمد شوقى (القاهرة - التجارية) .
- ١١ - أهل الكهف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .
- ١٢ - الأيام : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

(ب)

١٣ - براسكا أو مشكلة الحكم : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٩).

(ت)

١٤ - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر : للدكتور محمد حسين ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٥ - تاريخ البعثات الحكومية : لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .

١٦ - تاريخ مصر الاقتصادى والمالى : للدكتور أمين مصطفى عفيفى (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٧ - تطور الأدب الحديث في مصر : للدكتور أحمد هيكى (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٨ - تطور الرواية العربية : للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٩ - تطور الصحافة المصرية : للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٢٠ - تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ث)

٢١ - ثريا : لعيسى عبيد (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

٢٢ - ثورة سنة ١٩١٩ : لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .

(ح)

- ٢٣ - حافظ وشوق : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
 ٢٤ - حواء بلا آدم : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة - الاعتماد) .
 ٢٥ - حوليات مصر السياسية : لأحمد شفيق - المقدمة - ج ٢
 (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

(خ)

- ٢٦ - خيوط العنكبوت : لإبراهيم عبد القادر المازني (القاهرة
 سنة ١٩٣٥) .

(د)

- ٢٧ - دراسات في الرواية المصرية : للدكتور علي الراعي (القاهرة
 سنة ١٩٦٤) .
 ٢٨ - درس مؤلم : لشحاته عبيد (القاهرة ، ط . الثقافة سنة ١٩٦٤) .
 ٢٩ - دعاء الكروان : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤١) .

(ر)

- ٣٠ - رجب أفندي : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٨) .

(ز)

- ٣١ - زينب : للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

- ٣٢ - سارة : لعباس محمود العقاد (القاهرة - اقرأ - سنة ١٩٥٢) .
 ٣٣ - الست هدى : لأحمد شوقي (القاهرة - بلا تاريخ) .

- ٣٤ - سخرية الناي : لمحمد طاهر لاشين (القاهرة ، ط . الثقافة
سنة ١٩٦٤) .

(ش)

- ٣٥ - شفاء الروح : لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٥١) .
٣٦ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : لعباس محمود العقاد
(القاهرة سنة ١٩٣٧) .
٣٧ - شهر زاد : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .
٣٨ - الشيخ جمعه : لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
٣٩ - الشيخ سيد العبيط : لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٦) .

(ص)

- ٤٠ - صندوق الدنيا : لإبراهيم عبد القادر المازني (القاهرة سنة
١٩٢٩) .

(ط)

- ٤١ - طلائع المسرح العربي : لمحمد تيمور (القاهرة - النموذجية -
بلا تاريخ) .

(ع)

- ٤٢ - عبث الأقدار : لنجيب محفوظ (القاهرة سنة ١٩٥٨) .
٤٣ - عصفور من الشرق : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
٤٤ - عم متولى : لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٥) .
٤٥ - عنزة : لأحمد شوقي (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
٤٦ - عهد الشيطان : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

- ٤٧ - عودة الروح : لتوفيق الحكيم ج ١ ، ج ٢ ، (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ف)

- ٤٨ - فجر القصة : ليحيى حتى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .
 ٤٩ - فرعون الصغير : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
 ٥٠ - الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث : للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
 ٥١ - فى أعقاب الثورة المصرية : لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ ، (القاهرة ١٩٤٧ - ١٩٤٩) .
 ٥٢ - فى الثقافة المصرية : لعبد العظيم أنيس ومحمود العالم (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
 ٥٣ - فى الطريق . لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٧) .
 ٥٤ - فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

(ق)

- ٥٥ - القصة القصيرة فى مصر : لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦) .
 ٥٦ - قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر : للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة ، الألف كتاب ، رقم ٤١٢) .

(م)

- ٥٧ - مجنون ليلى : لأحمد شرقى (القاهرة - التجارية) .

٥٨ - محاضرات عن إبراهيم المازني : للدكتور محمد مندر (القاهرة
سنة ١٩٥٤) .

٥٩ - مسرحيات توفيق الحكيم : للدكتور محمد مندر (القاهرة
سنة ١٩٦٠) .

٦٠ - مسرحيات شوقي : للدكتور محمد مندر (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٦١ - المسرحية في شعر شوقي : للدكتور محمود شوكت (القاهرة
سنة ١٩٤٧) .

٦٢ - مصرع كليوباترا : لأحمد شوقي (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٦٣ - الميثاق الوطني : للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة سنة
١٩٦٢) .

(ن)

٦٤ - نداء المجهول : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٥) .

(هـ)

٦٦ - همس الجنون : لنجيب محفوظ (القاهرة ١٩٦٠) .

(ي)

٦٧ - يحكى أن : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة ٢ ط . الثقافة سنة
١٩٥٩) .

٦٨ - يوميات نائب في الأرياف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة
١٩٥٤) .

النوريات :

- ١ - الأخبار سنة ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ .
- ٢ - الشعب سنة ١٩٥٩ .
- ٣ - الأهرام سنة ١٩٥٣ .
- ٤ - الرسالة من سنة ١٩٣٤ - ١٩٣٩ .
- ٥ - الرواية من سنة ١٩٣٧ - ١٩٣٩ .
- ٦ - الفجر من سنة ١٩٢٥ - ١٩٢٧ .
- ٧ - الكاتب سنة ١٩٦٣ .
- ٨ - الكتاب سنة ١٩٤٦ .
- ٩ - المساء سنة ١٩٦٢ .
- ١٠ - المنار ج ٣ ، ٥ .
- ١١ - الهلال سنة ١٩٦٦ .

(ثانياً) المراجع الأوربية

- 1 — The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton
(London 1960)
- 2 — Initiation a L' Art Dramatique, varietés : Jean Béraud
(Montreal 1936)
- 3 — Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb
(Lonodon 1962)
- 4 — Reading the Shor Storyt : H. Shaw and D. Bement
(New York 1941)
- 5 — Short Story writing: S A. Moseley (London 5 ed. 1948)
- 6 — The Encyclopediaz Britannica, vol. 20
- 7 — The Rise of the novel : I. Watt (California 1957)
- 8 — Aspects of the novel : E. M. Forster (London 1947)
- 9 — The Structure of the novel : E.Muir (London 1954)

رقم الإيداع	١٩٧٨/٥١١٩
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٥٢٤-٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

